كلمة الوزارة

التنمية الثقافية

محمد الأحمد
وزير الثقافة

لا يمكننا تصوّر أي تنمية مجرّدة من محتواها الثقافي. الثقافة، اليوم، هي عملية بناء، وهي عصب التنمية، وهذا أمر بات متعارفاً عليه في معظم الدول الحديثة، وكل برنامج تنموي فيها يأخذ بالحسبان البعد الثقافي بأشكاله المختلفة، ولأن الإنسان كائن ثقافي بامتياز، تسعى الحكومة السورية والمؤسسات الوطنية إلى أن يكون الإنسان السوري هو الغاية دائماً و في سلّم أولوياتها عندما تضع الخطط التنموية الحاضرة والمستقبلية.

كما هو معلوم عند كثيرين، أنّ التنمية تَقَدُّم، ونمو، وازدهار في المجالات كافة، وفي ذلك تنشيط شامل للحياة الفردية والاجتماعية وللفنون وللإبداع وللمعرفة، وهي عملية ضد الخمول والكسل والركود، نقيضة للتخلف والجهل، والثقافة مِنْ ثَمَّ عملية أساسية في مضمون التنمية، ونحن في هذه اللحظات، في سوريتنا الحبيبة المنتصرة على الإرهاب وداعميه، نعيش مرحلة وضع الخطط التنموية والإعمارية من أجل إعادة بناء الوطن، ومن أجل الخروج المُظفّر من كلّ مخلّفات هذه الحرب الوحشية، وكما كانت الثقافة حاضرة كجبهة خلفية طوال سنوات الحرب، هي اليوم

حاضرة بقوّة، ليس كترف أو كأمر فائض عن الحاجة، بل كضرورة ملحّة لا يمكن التقدّم خطوة واحدة من دونها. الثقافة قوة وعمران تشبه تشييد الحصون والأبراج الحضارية، وتاريخنا وتراثنا شاهد على ذلك، ولدينا يقين بأن ثقافتنا العميقة كان لها دورٌ كبير في تماسكنا وصمودنا وانتصارنا، ولولا وجود هذا العمق في وجدان الشعب السوري لكانت النتائج أكثر ضرراً علينا.

استجاب شعبنا للتّحدي، وعاش الناس، في وطننا، حياتهم اليومية بكلّ شموخ، متمسّكين بوحدتهم و بهويتهم الثقافية، رافضين منطق الحرب والدمار والموت. استمروا في العطاء على المستويات كافة؛ في الفنون والإبداع تحوّلت حياتنا الثقافية في العاصمة وفي معظم المحافظات إلى عمل دؤوب، فلم تتوقف الأنشطة الثقافية، وأبدى الناس عموماً، والمثقفون والمبدعون بشكل خاص، تجاوباً وتناغماً كبيراً مع المؤسسات الثقافية في الإصرار على هذا الوجه المشع والتنويري لثقافتنا الوطنية.

لم تتوقف يوماً اللقاءات الثقافية، الفنية والأدبية، في بعض الأحيان كانت الندوات تتحول إلى منتديات فكرية، والأمسيات الشعرية إلى مهرجانات، والحفلات الموسيقية إلى كرنفالات وطنية، وكذلك الأمر في المسرح والسينما وصالات عرض الفنون البصرية، وهذا ليس بغريب على السوريين، وهم ينتجون الثقافة منذ العصور القديمة حتى يومنا هذا، والثقافة المنفتحة المشرقة هي ماهيتهم التي يتميّزون بها من الآخرين.

إنَّ المؤسسة الثقافية في الجمهورية العربية السورية تدرك أهمية الثقافة في حياتنا، وفي سبيل تحقيق مجتمع المعرفة المنشود، تبذل مؤسساتنا كل ما بوسعها لتحقيق هذا الهدف السامي، وتحرص على أن توفّر كل ما يلزم من أجل إعداد الإنسان الذي هو غاية الغايات وموضع الثقة والأمل في الحاضر والمستقبل.

كلمة العدد

المتنبي والمتتاليات الحكائية

ناظم مهنا
رئيس التحرير

أعتقد، لو أن قاصّاً حديثاً أراد أن يستثمر حكائياً في سيرة حياة المتنبي، لوجد نفسه أمام مَنْجَم ربّما يحتاج إلى حيوات عديدة له ولآخرين معه ولا يستنفد ما في هذا المنجم. كما هو معروف، الكتب التي كُتبت عن حياة المتنبي قديماً وحديثاً كثيرة جداً، ولا يزال يُكتَب، ولا تزال سيرة هذا الشاعر الاستثنائي تُقدِّمُ بؤَر جذب وتبرز فيها ألغاز جديدة، لا يكاد لغز يُحَلُّ حتى يُولدَ لغز جديد. ومن منطلق بورخيسي محض يمكن عدُّ حياة المتنبي بمنزلة متاهة شديدة التفرعات. وخبراء السرد يعرفون قيمة المتاهة في سرد ما بعد الحداثة، ليست متاهة تحت أرضية كما في الأسطورة اليونانية، أسطورة «المينتور» (الوحش الخرافي) بل على العكس نحن أمام متاهة من نوع مختلف، واقعية جداً، أفقية على سطح التاريخ، وهذا مَكْمَنُ فرادتها، لها زمان ومكان، بطلها وأشخاصها الثانويّون موجودون ومعروفون للقراء وللدارسين.

شاعر منذ ولادته، شاءت الظروف أو الأقدار أن يكون الشاعر الأعظم في العربية، وأن يلفَّ حياته الغموض والكتمان، وأن تختلف الدنيا حوله، إن اتفقوا على شيء اختلفوا حول أشياء كثيرة، قد تبدو غير مهمة، لكنها مهمة جداً من الناحية الدرامية.

اتفقوا، أولاً، على أن ولادته كانت بالكوفة، لكن، اختلفوا حول اسمه الكامل ونسبه واسم أبيه، ونشأته، والمدارس التي تعلّم فيها، ومعتقده ومصادر شعره ومعرفته، هل هو ابن عبدان السقاء أم عيدان السقاء أم ابن حسين الجعفي؟ هل هو من الجعفيين أم هو من الطالبيين؟ قحطاني أم عدناني؟ وهل أحبَّ خولة أخت سيف الدولة أم لم يحبَّ؟ وهل ادّعى النبوة أم كان ذلك افتراء عليه، ولِمَ سمي بالمتنبي؟!... إلى آخره، وإلى آخر لحظة من حياته الحافلة بالأحداث والصعود والهبوط، حتى قال عن نفسه: «على قَلَقٍ كأنَّ الريحَ تحتي/ أوجِّهها جنوباً أو شمالاً».

كان المتنبي يعرف قيمته الشعرية، وهو القائل: «وما الدَّهرُ إلّا من رواة قصائدي/ إذا قلتُ شعراً أصبح الدَّهرُ مُنْشداً..» وفي القصيدة نفسها قال مخاطباً الأمير الحمداني في حلب: «ودعْ كلَّ صوتٍ غيرَ صوتي، فإنني/ أنا الطائر المحكيُّ والآخرُ الصَّدَى».

ولكن، كان طموح المتنبي السياسي أكبر بكثير من إمكانية التحقيق، فزاد ذلك حياته قلقاً وعدم استقرار.

شخصية المتنبي ليست شخصية بسيطة يمكن أن تُختزل في كلمات، وقد أسهم هو في جعل شخصيته أكثر لبساً وغموضاً، على الرغم من أنّه كان كثير الاعتداد والتفاخر والتكلّم عن ذاته، إلا أنه كان أيضاً شديد الحذر، لا يفصح عن كلِّ شيء في نفسه، عنده كتمان لأمور لم يصرِّح عنها لا بالتورية ولا بزلّات اللسان. هذا الغموض الذي جاء مصادفة أو اختلقه الشاعر أو حاكه العصر المضطرب الذي عاش فيه، هذا الغموض، ترك الباب مفتوحاً على مصراعيه للتخمينات والتأويلات التي لا تُعدُّ ولا تحصى، باب لا ينغلق لشدة ما يتدفق منه، كان شاعرنا مالئ الدنيا وشاغل الناس، كما يقولون.

خاض المتنبي في تفاصيل كثيرة، وأخفى أشياء كثيرة جداً، ويعتقد بعض قراء المتنبي أنَّه كان مرغماً على الكتمان، ولكنني أعتقد أنَّه في كثير من الأحيان لم يكن مرغماً، بل لغاية في نفسه. غاية نابعة من مصلحة ذاتية، أو بدافع اللذة في الغموض، واللذة مصلحة وغاية في نهاية الأمر، عند بعض الناس. كما أنني أرى أن اللعب من الدوافع الفردية التي تستحق أن تؤخذ بالحسبان.

قال المتنبي إنَّه يفخر بنفسه لا بجدوده، على الرغم من مكانتهم المرموقة، وكان بالإمكان أن يُسمِّي أمَّه وأباه، وما من حرج في ذلك، بعد أن بلغ هذه المكانة العالية بين الناس، لكنَّه لم يفعل، ولم يذكرهما في شعره ولا في رسائله ولا في أحاديثه الشخصية التي رُويت عنه، حين نعى جَدَّته، جعل العالم يتصوَّر مكانة جدته العظيمة التي لا يسمو إليها الشك، فإنَّ عَظَمتها لا ترجع إلى نسبها الرفيع وحسب، ولكنها ترجع إلى أنّها أمٌّ له كذلك.

دائماً يواري أشياء ويجعل مَنْ بَعْدَهُ يُنقِّب محتاراً فيما وراء الكلمات والأسطر دون حسم أو يقين! أليس بارعاً في صناعة المتاهة؟!

عند المتنبي ما يكفي من الشعر العالي الذي يجعلنا نتشبَّع بالنشوة من تذوقه، ومن أراد أن يكتفي بذلك، فهو على حق، وسيحظى المتنبي بمكانته اللائقة في نفسه. وللفضوليين وللحكائيين ترك المتنبي معيناً لا ينضب عبر العصور!

أعظم المعجبين بأحمد بن حسين الجعفي، شاعرنا الخالد أبو العلاء، الذي جعل منه موضوع حياته تقريباً. درَّسه لطلابه في المعرَّة وشرح شعره تحت عنوان عبقري باسم: «معجز أحمد». لم يشغل المعري نفسه بالأمور الجانبية التي تتعلق بحياة أستاذه في الشعر، وهذا موقف مفهوم ومسوَّغ لشخصية كشخصية أبي العلاء. إذْ كان معنيّاً بشعر صاحبه لا بحياته أو بقصصه اليومية.

يقول المعري عنه: «عُلِمَ أنَّ أحمد بن الحسين كان شديد التفقّد لما ينطق به من كلام، يُغيِّر الكلمة بعد أن تُروى عنه، ويفرُّ من الضرورة وإن ألجأه إليها الوزن».

يُروى أن أبا العلاء وقف عند بيت المتنبي الذي يقول فيه: «أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي...» وقال: «إيّايَ عَنَى، كان يراني بعين الغيب».

وتنقل بعض الروايات المعاصرة للمتنبي أن أخاً له كان ضريراً يجلس على جسر بغداد، يأخذ ما يقدمه له المتصدقون الخيرون، على ما أظن، لم يذكره الشاعر مطلقاً. ولا يوجد يقين إذا ما كان هذا الأخ موجوداً في الحقيقة، أم أن صناع الحكايات اختلقوا

وجوده بدافع ذَمِّ المتنبي، الذي يُفترَض أن يُعين أخاه ويغنيه عن التسول، أو اختلق الرواة هذا الشقيق الضرير بدافع التشويق والإثارة.

أيضاً، رُويت حكايات عن بخل الشاعر، لكن ابن عساكر في ترجمته لحياة المتنبي عن مخطوطة كتاب «الإبانة» للعميدي والتي وردت في كتاب «المتنبي» لمحمود محمد شاكر، يجعل المتنبي يتحدَّث مسوغاً بخله، وهي حكاية طريفة تشير إلى عقدة نفسية لازمت المتنبي منذ صغره جعلته يحلم طوال حياته بالغنى وبامتلاك مئة ألف دينار!

أزعم أنني قرأتُ المتنبي وقرأتُ عنه، ولم أكن أعلم إلا منذ أيام أن له أختاً شاعرة، قالت في مقتل أخيها أبياتاً، وردت في ترجمة «ابن العديم»:

يا حَـازِمَ الـرأيِ إلَّا في تَهَجُّمه		على المَكاره غابَ البدرُ في الطَّفَلِ
لَـنِعْـمَ مـا عاملَتْكَ المُرْهَـفَـاتُ بَه		ونِعْمَ ما كنتَ تُوليها مِنَ العَملِ
الأَرضُ أُمٌّ أَصَبْنَاها بواحدِهَا		فاسْتَرْجَعَتْهُ وردَّتْهُ إلى الجَبَلِ

هذه أبيات، في اعتقادي من أروع الشعر في باب الرثاء، وذروتها في البيت الثالث. ولم أصادف هذه الأبيات إلا منذ أيام، وشعرتُ أنَّ بإمكاني أن أسترسل وأكتب عنها عشرات الصفحات والتداعيات حول الشعر والشعراء، والقرابة والنسب، وفلسفة الحياة والموت... وكانت بالنسبة إلي بمنزلة الجديد المكتشف.

إذن، الحكايات كثيرة عن المتنبي، والمتتاليات الدرامية المتوالدة أو المتناسخة كثيرة جداً يمكن أن يستفيد منها كتّاب السرد القصصي والمسرحي وكتّاب الدراما والسينما، ويكتشفوا فيها دائماً ما هو مثير وجديد.

❁ ❁ ❁

البحث عن طرق جديدة

يونس كامل صالح

إنَّ المشكلات الدولية التي يتوقف على حلها حاضر ومستقبل العالم كله، مرتبطة قبل كل شيء بتغيير ميزان القوى السياسية في الساحة الدولية، وبتكوين هياكل جيوبولوتيكية وروابط إقليمية جديدة، ولهذا عُدَّ القضاء على المنظومة القطبية الواحدة للعلاقات الدولية في هذه الآونة أهم عناصر الجيوبولوتيكيا. ولكن ما البديل عنها؟ بعد أن زالت إحدى القوتين العظيمتين ولم يعد لها وجود، ظهر عالم أحادي القطب تقوده القوى العظمى الباقية، وهي الولايات المتحدة الأمريكية التي كان يجب عليها الحفاظ على النظام العالمي، ولكن عملياً يبدو كل ذلك أكثر صعوبة وتعقيداً. ففي السنوات التي مرت بعد القضاء على الاتحاد السوفييتي لم تستطع الولايات المتحدة الأمريكية فعلياً، على الرغم من حرصها الشديد على القيادة العالمية، أن تحقق نفسها في هذا الدور. إضافة إلى أنها تعرضت وما تزال تتعرض إلى إخفاقات مريرة بسبب تدخلها في كثيرٍ من الأماكن بصورة تعسفية كما حصل في الصومال وكوبا ويوغسلافيا السابقة، وأفغانستان والعراق وسورية وليبيا واليمن وغيرها من الدول. ويتحدث بعض الباحثين السياسيين الغربيين عن غموض والتباس الإستراتيجية الأمريكية، وأن الولايات المتحدة الأمريكية لم تحتل، أو لم تتمكن من احتلال موقع القائد الوحيد القادر على إقرار وترسيخ العلاقات الدولية. كانت المنظومة الثنائية الأقطاب للعلاقات الدولية، مع كل ما في طبيعتها من عيوب ونواقص، تمتلك

أهمية كبرى لجميع الدول. كان كل شيء فيها بشكل أو بآخر محدداً. وكانت أهداف ومهام كلا القطبين واضحة ومحددة بشكل كاف، حيث ترتبت مصالحهما في سلسلة واضحة في إطار هذه المنظومة. ولكن الآن لا يمكن إعادة الماضي، وليس هناك طريقة للعودة إلى منظومة العلاقات الدولية السابقة.

يبدو أن من يتحدث عن إقامة منظومة متعددة الأقطاب، ومن ثمَّ عن صياغة كل دولة لسياستها الخارجية في هذه الظروف ليس بعيداً تماماً عن الحقيقة. الموقف حتى الآن لم يتحدد تماماً، ولم يستقر بعد. مازالت جهود المشاركين في هذه العملية مستمرة للبحث عن مواقعهم في العلاقات الدولية، وهذا يخص جميع الدول الصغيرة والكبيرة. في جوهر الأمر، العالم الآن في حالة أزمة تاريخية عالمية سوف تتحدد من خلالها الطرق المستقبلية لتطور البشرية. وهذا لا يمس دول ما بعد الأنظمة الشيوعية والدول النامية فحسب، وإنما أيضاً الدول المتقدمة بما فيها الولايات المتحدة الأمريكية.

إنَّ هذه الأزمة لا تتميز بالغموض وعدم التحديد فحسب (من وجهة نظر فهمها العلمي، ومنطق أفعالها السياسية) بالنسبة إلى طرق تطور كل دولة بمفردها، والإنسانية عامة، ولكنها تتميز أيضاً بأنها قد كشفت ونشطت تلك القوى التي لم تظهر بالشكل المطلوب في ظروف المنظومة ثنائية الأقطاب السابقة للعلاقات الدولية.

إنَّ سقوط الاتحاد السوفييتي ودول المعسكر الاشتراكي التابع له لم يقدم، ولم يستطع أن يقدم إجابة تلقائية عن سؤال: ولكن كيف الارتقاء بمستقبل البشرية؟ ومع كل عام يصبح هذا السؤال أكثر حدة وخطورة، مما يتطلب تكثيف الجهود على النطاق العالمي من أجل الرد على تحدي التاريخ. ومع كل تنوع الأفكار الخاصة بطرق تطور البشرية، نجد أنه من الممكن اليوم أن تتوحد في مجموعتين كبيرتين: الأولى: يجب على البشرية كلها أن تتطور، وسوف تتطور على أساس النموذج الذي وضعه الطرف المنتصر، أي طريق الليبرالية. الثانية: سوف تبحث دول العالم الثاني والثالث السابقة عن طريقها الخاص في العالم الجديد مع الأخذ في الحسبان خصوصياتها الحضارية. وقد حدد **آرنولد توينبي** في زمنه ٢١ حضارة رئيسية في العالم. أمّا **صموئيل هنتنجتون** الباحث في جامعة هارفارد، فيرى أنه توجد في العالم ٧ أو ٨ حضارات: الغربية، والكونفوشيوسية، اليابانية، والإسلامية، والهندية، والأرثوذكسية– السلافية، والأمريكية اللاتينية، ومن الممكن الإفريقية. ويعتقد أن العلاقات بين الحضارات

وتنافسها تحديداً، وليس الأيديولوجيا أو الاقتصاد، سوف تكون الأسباب الأساسية للصراعات في العالم. واليوم تشعر روسيا بدرجة أكبر من الدول الأخرى بضرورة إعادة النظر في مداخلها المبدئية إلى طرق ووسائل تطوير المجتمع والدولة. انقضت حالة الشعور بالنشاط والغبطة التي أحدثتها مثل تلك الليبرالية في مواجهة الشيوعية، ومن ثمّ ظهرت أصعب وأعقد المشاكل المرتبطة بانتقال دول ما بعد الاشتراكية إلى الاقتصاد (الرأسمالي) الليبرالي.

فرضية فوكوياما الضعيفة: كان رد الفعل على الفعل وفق الوضع الجديد بعد انهيار الاتحاد السوفييتي أن قام العديد من الباحثين السياسيين بطرح الأفكار حول أنه في الظروف الحالية للبشرية لا يوجد خيار آخر سوى التحرك على طريق الليبرالية، ذلك الطريق الذي رسمته الحضارة الغربية. يوجد أنصار لوجهة النظر هذه في روسيا وفي الدول الأخرى، إلا أن أحد هؤلاء الذين دافعوا بشكل أشد قوة عنها هو الأمريكي **فرنسيس فوكوياما** الذي توصل إلى قناعة بأنه قد ظهر «خلال السنوات الأخيرة اتفاق بالنسبة لقانونية الديمقراطية الليبرالية، نظراً لأنها حققت انتصارات على الأيديولوجيات المنافسة مثل الملكية الوراثية، والفاشية، والشيوعية المعاصرة». يفترض **فوكوياما** أن الديمقراطية الليبرالية يمكن أن تكون «النقطة النهائية لتطور الأيديولوجيا البشرية»، و«الشكل النهائي لحكم البشرية، ومن ثمَّ فهي بشكلها هذا تعدّ نهاية التاريخ». وفي رأيه أن أشكال الحكم السابق عانت من نقائص وعيوب خطيرة، ومن جمود وتناقض الأمر الذي أدى إلى سقوطها. وفي الوقت نفسه، فالديمقراطية الليبرالية، من وجهة نظره، خالية من تلك التناقضات الجذرية الداخلية. وهذا لا يعني أن هذه الديمقراطيات الراسخة ليست فيها مشاكل حادة، ولا يعني أنه في هذه الدول لا يوجد مكان لغياب العدالة، ولكن هذه المشاكل قد نتجت بسبب «عدم التجسيد الكامل لمبادئ الحرية والمساواة في الواقع، والتي أقيمت على أساسها الديمقراطية المعاصرة، وليست ناجمة عن نقائص في المبادئ نفسها». وعلى الرغم من أن بعض الدول لديها إمكانية للوصول إلى ديمقراطية ليبرالية مستقرة، بينما الدول الأخرى بإمكانها التراجع إلى الوراء نحو أشكال حكم أكثر بدائية مثل الحكم الديمقراطي أو الديكتاتوري، فليست هناك إمكانية لإيصال المَثَل الأعلى لنموذج الديمقراطية الليبرالية إلى صورة الكمال.

وردّاً على الانتقادات بأن التاريخ كاتجاه أو تيار للأحداث لا يمكن أن ينتهي، يؤكد **فوكوياما** حلول نهاية التاريخ بعدّه عملية واحدة للتطور المنطقي، والتي تأخذ في الحسبان خبرة جميع الشعوب في جميع الأزمنة. وهذا يعني كما يكتب المؤلف، أنه لن يوجد بعد ذلك تقدم

فــي تطوير المبادئ الأساسية للمؤسسات لأنــه «بالفعل حُلَّت جميع المشاكل الضخمة». هذه الأفــكار التي وردت سابقاً في مقالة «نهاية التاريــخ» (١٩٨٩م) يؤكدها **فوكوياما** في مقالته التاليــة للمقالة السابقــة، بعنوان «نهاية التاريخ والإنسان الأخيــر» (١٩٩٢م)، وينطلق من أن الديمقراطيــة الليبرالية تعــدُّ «المطمح السياسي المنطقي الوحيــد» الذي سيشمل مختلف المناطق والثقافات في العالم.

إنَّ قطعيــة **فوكويامــا** تجعل فرضيته ضعيفة إلى حد كبيــر. غير أنه يتناول مجموعة من الأسئلــة الضخمة التي تخص التطور المعاصر للبشرية، بيد أنه في الغالب لا يستند إلى كل مجموعة الحقائق التي تميز وضع الأمور في العالم، ولكنه يستند إلى خبرة الدول الرأسمالية المتطــورة فحسب. ويمكننا أن نقول بشكل مباشــر إن مصير دول العالم الثالث بخصائصها ومواصفاتهــا لا تُعدُّ نقطة قوية في فرضية **فوكويامــا**. إنه يفضل الابتعاد لأسباب أو لأخرى عــن البحث العميق للقضايــا الأساسية التي تعترض طريق الغالبية العظمى من البشرية مثل الجوع، والفقر، والمرض، والتدهــور الأيكولوجي...إلخ. ينطلق **فوكوياما** من أن التكنولوجيا الحديثــة تتيح دون حدود تراكم الثروة، ومن ثــمَّ تحقيق المتطلبات المتزايدة للبشرية. وهذه العملية تضمن أنسنة متنامية لجميع المجتمعات خارج إطار الاعتماد على أصولها التاريخية وإرثهــا الثقافي. وفي رأيه أن مشكلات الديمقراطيــات الليبرالية مثل المخدرات، والتشرد، والجريمــة، وتدمير الأوساط الأيكولوجية، والاستهلاكيــات الحمقاء ليست خطيرة إلى ذلك الحــد الذي يجعلهــا تدفع بالمجتمع كله إلى الانهيار كما حدث مــع الشيوعية. إن **فوكوياما** يُبقي كذلك جانباً تلك المشــاكل مثل البطالة والعنصرية، وكل منظومة القضايا الاجتماعية التي لا تقف في مواجهة الدول النامية فحسب، وإنما تواجه الدول الرأسمالية المتقدمة مثل الولايات المتحــدة، وهو يعالجها بصور مبسطة، ويهدف بذلك إلى التخفيف من حدتها. أمّا المدخــل الأكثر اتزاناً وأهمية، فهو مدخل ز. بريجنسكــي الذي يرى أنه بعد فشل الشيوعية تحديداً «فإن واقعية الحياة الأمريكية والقيم الحقيقية للمجتمع الأمريكي سوف تحدد بصورة أكبــر دور أمريكا في العالم الموجود. إن القيادة العالميــة الأمريكية، ولا سيّما حالة أمريكا مقــدرٌ لهــا أن تكون أكثر اعتماداً على ما يجري في أمريــكا نفسها ...، وعلى كيفية استجابة أمريــكا، ورد فعلها على المعضلات السياسية المحددة والملموسة التي استيقظت في عالم ما بعــد الطوباوية...». ورد أمريكا على ذلك، من وجهة نظر بريجنسكي، هو أنه من الممكن إمّا تعميق، وإمّا استبعاد، التفتت النظري بين الطموحات التي من شأنها تنشيط الجماهير في

دول العالــم الثالث ودول الاتحاد السوفييتي السابقة من ناحية، وبين ثقافة الوفرة في الدول المنتصرة في «الحرب الباردة» من ناحية أخرى. ومن بين عشرات المشاكل في أمريكا يرصد بريجنسكي التفرقة العنصرية المتجــذرة، ومظاهر الفقر في الولايات المتحدة، والإحساس المتعاظــم باليأس الاجتماعي لدى الفقراء، والسود، والعديد من ملايين الأمريكيين الآخرين الذين عاشوا على الإعانات خلال جيلين أو ثلاثة، والاستقطاب الاجتماعي، والبنية الاجتماعية الأساسية المتردية، والتعفن المستشري بصورة واسعة في المدن والأحياء الفقيرة، والجريمة المنتشرة باتساع، والعنف المرتبط بأعلى معدلات للقتل في العالم المتقدم. كل ذلك بالإضافة للمشكلات الأساسية الأخرى لا يعلي من شأن الولايات المتحدة الأمريكية كقوة عظمى خارقة ووحيــدة. ولكــن الأقرب أنها ستدخل في تضـــارب وتناقض مع التأثيــر العسكري السياسي والاقتصـــادي للولايات المتحدة على العالم. ومن البديهي أن «النظام العالمي الجديد» لا يمكنــه أن ينشأ علـــى أساس القوة الاقتصادية والعسكرية لقـــوة واحدة أو لعدة قوى. ومن أجل ذلك يتحتم وجود تلك القيم المهمّة التي يمكنها توحيد وليس تفريق العالم كله، وقبل كل شيء الدول الغنية والفقيرة. وعليه فوضع الولايات المتحدة الأمريكية في العالم كقوة عظمى خارقــة ووحيدة سوف يتحـــدد في المستقبل القريب نسبياً ليس بتلــك الدرجة من قدراتها، بقدر ما لديها من إمكانيات على أن تبدي فعلياً لدول العالم الثالث والدول الشيوعية السابقة أن القيــم الغربية والأمريكية لا تتناقض مع القيــم الثقافية الحضارية لدول العالم الأخرى. أمّـــا ما يخص الفرضية الأصلية **لفوكويامــا**، فهو نفسه قد شعر بضعفها عندما أخذ يكيفها علـــى نحو محـــدد بانتقاله من البناء الانفعالي في مقاله «نهايـــة التاريخ؟» إلى تقييمات أكثر تحفظـــاً في أعماله التاليـــة. إن ضعف فرضية «نهاية التاريخ؟» البشرية لم تعد غير ملاحظة من المعاصرين الآخرين للمبادئ الديمقراطية الليبرالية، سواء كانوا من العلماء أَمْ السياسيين الذين يدركون أن الدفاع المباشر عن هذه المبادئ قد أصبح خاسراً، وأن الوضع المستجد في العالم بعد انتهاء «الحرب الباردة» لا يعطي سبباً للتقييمات والتنبؤات الأحادية.

إنَّ التغييـــرات التقويضيـــة في دول ما بعد الشيوعية، ومن ضمنهـــا روسيا، استدعت إلى الواقـــع أصعب المشاكل وأعقدها: الهبوط الحاد في الإنتـــاج، والتضخم، والديون المرتفعة، واتســـاع الهوة بين الفئات الاجتماعية، ومشكلات أخـــرى كثيرة. فلم يصحب إسقاط الهياكل القديمة في هذه الدول بناء ملائم للهيـــاكل الديمقراطية الحكومية والاجتماعية والسياسية الجديـــدة، الشيء الذي يحدد بدرجة معروفة تدهور المجتمعات المدنية. قادت الإصلاحات

على طريقة «العلاج بالصدمة» إلى نفقات اجتماعية باهظة كان من نتائجها أن أعداداً ضخمة من السكان أصبحت تحت خط الفقر، ومن ثمّ فقدوا دعم الدولة الاجتماعي الذي اعتادوا عليه في مختلف مجالات الحياة، ومن ضمنها مجالات الصحة والتعليم وتوفير العمل...إلخ.

والشيء الذي يستدعي القلق أن جزءاً كبيراً من الدول النامية يصطدم بمشكلات لا تقل اتساعاً وخطورة عن هذه المشاكل. كل ذلك يضع أمام البشرية سؤالاً أساسياً ماذا بعد، وفي أيّ اتجاه يجب السير؟

إنَّ النظرة غير المتفحصة إلى اقتصاد السوق كوسيلة سحرية من أجل بلوغ الرفاهية الجماعية لم تعد تلهم منذ زمن بعيد كثيراً من السياسيين والاقتصاديين في الغرب والشرق على السواء. القضية أن اقتصاد السوق لا يأخذ في الحسبان عناصر عامة عديدة، ومن ضمنها الفاقد من استهلاك الطبيعة، وتناسب الأسعار على السلع الصناعية والغذائية إذْ «يجري هنا تزوير للأسعار الحقيقية ويُتَغافل عنها».

أمّا ما يخص الدول النامية، فأكثرها يعاني من شكوك عميقة بخصوص التأثير الشافي للنموذج الغربي على اقتصاد المجتمعات التقليدية. إن الثقة بأن الرأسمالية تعطي إجابة عن احتياجات العالم الثالث قد تأسست ليس على ضوء إنجازاتها، وإنمّا على فشل منافستها الرئيسية (الاشتراكية).

إنَّ منطق التراكم الخاص لرأس المال بهدف الحصول على أرباح لا يستطيع حل المعضلة المزدوجة لعصرنا -الاستقطاب المتنامي للفقر والثراء، والتحكم في الموارد مع التدهور المتجذر للبيئة[1].

وفي هذا السياق، يُطرح السؤال الآتي: هل يمكن للبشرية التغلب على المشاكل البيئية الحادة التي تواجه العالم؟ الإجابة صعبة دون شك، إذ إن الأمان البيئي يمتلك جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية. والصفة العامة للمشاكل البيئية تفترض إسهام جميع الدول في حلها- الفقيرة والغنية. والقضية تتلخص في كيف؟ وعلى حساب من يمكن النجاح في التعامل معها؟ وهل من الممكن تجنبها على أساس عادل؟ إذ إن الحديث يدور حول جانبين ثنائيين مرتبطين بعضهما ببعض للنشاط البشري ــ الإنتاج والاستهلاك. وبالنسبة إلى الدول الفقيرة فنمو الإنتاجية على أساس التكنولوجيا البيئية النظيفة والحديثة معاً، يعدُّ

المشكلـة الحيوية لبقائها حية على مستوى متواضع من الاستهلاك. فهل ستتمكن هذه الدول مـن إنتاج ونشر هذه التكنولوجيا؟ وبالنسبة إلى الدول الرأسمالية الغنية فقد أصبحت إحدى أهـم مشاكلها في أن الإنتاجية لـم تعد مشكلة بقدر ما أصبحـت المشكلة في البيئة نفسها -معالجـة النفايات والتخلص منها. فهل ستحلها بالطرق المعتادة- على حساب الدول النامية والفقيرة؟

أمّـا ما يخص الاستهلاك، فالدول الناميـة في حاجة ملحّة لنموه من أجل تلبية حاجاتها الأساسيـة، ومن أجل أن تعيش فحسب. وفي الوقت نفسه، فالدول الغنية يمكنها التوجه نحو تحديـد عاقل للاستهلاك، الأمر الذي يمكنـه أن يؤدي إلى الارتفاع بنوعية حياتها. ولكن كم يبـدو هذا متناقضاً وغير مألوف. إن هـذا بإمكانه أن يتسبب في تخفيف الحمل على البيئة المحيطة. فهل ترغب الدول الرأسمالية الغنية بذلك؟

إنَّ الواجب البيئي الواقع على عاتق الدول الغنية أمام الدول النامية هو جزء من المشكلة البيئيـة العالمية التي لا يمكن لنظرية التطور الجديـدة ألا تأخذها في الحسبان. إن عدالة القضايا -البيئية، والاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية- سوف تكون بشكل أو بآخر موجودة حتماً عند حل القضايا المرتبطة بقضايا إقامة النظام العالمي الجديد.

إنَّ النظريات العديدة المرتبطـة بإستراتيجية التطور، ولا سيّما للحقبة الاستعمارية، قد تغافلـت عن قضايا العدالة في العلاقات بين الدول وبين الشرائح الاجتماعية. وفي نظريات التطـور الأكثر حداثة قد وُجِّـهَ اهتمام أكبر إلى تلك الجوانب. فقـد أصبح عنصر العدالة، الاجتماعيـة تحديداً، جزءاً لا يتجزأ، بل حتى جزء فعالاً مـن التقدم الاقتصادي والذي من دونـه لا يمكن حدوث الاستقرار السياسي والاجتماعي، ومن ثمّ تطور المجتمع فيما بعد. كل هذا يعطي، حتماً، تأثيراً على الوضع في مناطق متفرقة وفي العالم ككل.

إنَّ إدراك ضـرورة تغييـر جوهر نموذج التنميـة الغربي يسيطر أكثـر فأكثر على عقول العلمـاء والسياسيين في الغرب والشرق. كما أن الإحساسـ بأهمية التغييرات الرئيسية في الدول المتقدمة نفسها يتخلل آراء العديد من باحثي وعلماء السياسة الأذكياء الذين يشعرون بفقـدان البدائل السابقة، ويفهمـون جيداً صعوبة تحقيق الليبرالية فـي دول العالم الثالث، ويبحثـون عن طريـق جديد لم يعثروا عليه بعد. وفي هذا السيـاق يرى الاقتصادي الياباني سابـورا أوكيتـا أنه «في تلك الدول حيـث ميكانيزمات السوق الحـرة لا تستند إلى التقاليد

والخبـرة والثقافة الاجتماعية المناسبة، يجب ببساطة تدخل الدولة. ويشدد على أنه أمر لا مفــر من وجود مجتمعات فيهــا مزج معين بميكانيزم السوق إلــى جانب تخطيط الدولة، وذلك لأسباب تاريخية. ومع ذلك يجب الأخذ في الحسبان أن ميكانيزم السوق لا يعمل دوماً، وفي كل المجالات، من دون عيوب»[٢] ويتابع: «لقد بدا لنا أن الديمقراطية سوف تحل بمجرد حصولنــا على إمكانية التعبير عن أفكارنا بحرية. وقد حصلنا على ذلك، ولكن الديمقراطية سوف تبقى مهمّة المستقبل. وبدا لنا بمجرد تحررنا من «طوباوية المساواة» أننا سوف نمتلك الحرية. وفي الواقع، فقد امتلكنا لا مساواة عظيمة بين فئة صغيرة من الملاك حديثي العهد وبين أغلبية الشعب المقموعة. أمّا الحرية الحقيقية فقد ظلت سراباً. بدا لنا أن السوق سوف تحــل جميع مشاكلنا. لكننا رأينا أن الطريــق إلى اقتصاد السوق طويل وشائك. صدقنا كثيراً من الكلام لأننا كنا نعيش على قياسات أخرى ولم نأخذ مأخذ الجد ما تحدثوا عنه وما كتبوه ومــا فكــروا فيه بشكل آخر ليس في العالم الاشتراكي. وقــد تحدثوا وكتبوا هناك كثيراً مما يمثل لروسيا مصالح مضاعفة»[٣].

إذن، هل يجب السماح بتحول العالم إلى تلك السوق الشاملة الواحدة التي يمكن أن يعمل فيهــا قانــون الأقوى بهدف وحيد فحســب ألا وهو كيف يمكن الحصول علــى أكبر ربح في أقصــر وقت؟ ذلك العالم الذي فيه المضاربة خلال عدة ساعات يمكنها تدمير عمل ملايين النســاء والرجال؟ هل يجب إعطاء مستقبل الأجيال لقوى المضاربة العمياء؟ هل يمكن إقامة نظــام دولي على أسس التقدم، وقبل كل شيء، على أساس التقدم الاجتماعي؟ هل يجب ترك الساحة لهؤلاء الذين يمكن وصف إيمانهم الوحيد ببعض الكلمات مثل العشوائية والتخلي عن المكتسبــات، وحتى تغافل دور الدولة ورفض كل ما يدعــم ويقوي المجتمعات الديمقراطية فعلياً؟ لا جواب حتى الآن.

أخيــراً، إن الفكرة حول القيادة الروحية والاقتصادية والسياسية لدولة واحدة (ولنفترض أنهــا تلك التي تمتلك منجزات ضخمة في العديــد من مجالات الحياة) لم تكن تستدعي في حد ذاتها المعارضة لو لم تعطِ لنفسها وللدول الأخرى الغنية معها الحق في فكرة (وليس في فكرة فحسب) أنه لا يوجد لدى البشرية اختيار سوى السير في طريق واحد فحسب –الطريق الــذي رسمه الغرب وأمريكا. إن تطور البشرية في الربيــع الأول من القرن الواحد والعشرين يؤكــد أن شعوب العالم تقــدر أصالتها وقيمها الروحية وثقافتها. العالم يستطيع بل ويجب أن يكــون واحداً وغير مجزأ، ولكن لا يجب ولن يكون نموذجاً واحداً، ونمطاً واحداً. وغير ذلك،

فســوف يكف عن أنّه عالمٌ لأناس مختلفيــن ومتنوعين إذ إنّ كل شعب وكل إنسان فريد وغير متكــرر. ولكن يمكن القــول إنّ الدول الأخرى تبقى الجزء المبعد مــن مركز اهتمام العلماء والسياسيين الغربيين، ومع ذلك، فهذا «الجزء المبعد» واسع بدرجة كبيرة يصعب معها إهماله أو الاستخفاف به، إذ إن الحديث يدور حول أكثر من مئة بلد يعيش فيها أكثر من ثلثي سكان الكوكب وكثير منها تمتلك ثقافة وتقاليد عمرها آلاف السنين.

إنّ أحــد الأهداف الرئيسية للتطور الديمقراطي يكمن في توسيع إمكانية الاختيار للناس وللشعــوب. ومع التنوع الضخم للظــروف الثقافية والحضارية والسياســية في العالم، فمن الضــروري صياغة وإنجاز النماذج المتنوعة للتنمية والتي تعبّر عن نزعة عالمية شاملة، كما تعبر بدقة عن التجربة التاريخية لكل دولة من دول كوكبنا.

الهوامش

(١) - دليل أغنياء العالم: حزيران ٢٠٠٩م.

(٢) - الوجه العالمي للعولمة: تشرين الثاني ٢٠١٠م.

(٣) - المصدر نفسه.

العلم والحضارة

عبد الكريم ناصيف

العلم لغة

هـو إدراك الشـيء بحقيقتـه وهـو اليقيـن والمعرفـة فكل ما يدخـل في بـاب التخمين أو الحدس أو الظـن ليس من العلم فـي شيء، لذلك كان للعلم دائماً مكانـة رفيعة لدى أجدادنا، طلبـوه وحضّوا عليه وتركوا حوله الأقوال المأثورة التي لو اتبعها أبناؤهم لما كنا دخلنا عصر الانحطـاط الـذي جعلنـا نتقهقـر حتى صرنا فـي آخر ركـب الحضـارة. إنهم يقولـون: العلم كالهواء، به نحيا ومن دونه نموت فأي قول أبلغ من هذا؟ إنهم يرفعونه إلى مرتبة الهواء الذي لا حيـاة للإنسـان من دونه، إذ يعـدُّون أن الجهل موت، بل ربما هو أسـوأ أنواع الموت، هم الذين كانـوا يعلمـون أن الأمة الجاهلة كالأرض البوار لا تنتج حباً ولا ثمراً، وما فائدة أمة عاقر لا تنتج؟... إنه الموت بذاته ولا ينقذ الأمة من براثن هذا الموت إلا العلم. كذلك قالوا: «العلم مصبـاح النفس ينفـي عنها ظلمـة الجهل، فما أمكنـك أن تضيف إلى مصباحـك من مصباح غيـرك فافعـل. وما أحسن المصبـاح إذا كان زجاجه نقياً وضوءه ذكياً وزيتـه قوياً وذباله سوياً». إذن العلـم فـي نظرهم هـو النور الذي يمسح الظـلام ويجلو الغموض ويكشـف الخفايا ويحل الألغاز ليرى الإنسان به ما لم يكن يراه من قبل، ويعلم ما لم يكن يعلم، ويا حبذا أن يكون هذا النور نقياً صافياً لا شائبة فيه ولا غشاوة، كما أن الرسول العربي الكريم حض على العلم فقال: اطلبـوا العلـم ولو فـي الصين. وإذا استعدنا في ذهننا ما كانت تعنيه الصين في تلك الأيام من

بُعْدٍ وغموض ومشقة عرفنا ما كان الرسول الكريم يعني من ضرورة أن يبذل الإنسان كل غالٍ ورخيص في سبيل العلم الذي لا ينازعه في مكانته منازع. لكن ما هو العلم يا ترى؟

إذا أردنا تعريف العلم بصورة عامة يمكننا القول إنه كل ما استنبطه العقل البشري من قوانين ونظم، مبادئ وقواعد تنير له الطريق وتكشف عنه الظلمة وكذلك كل ما قدّمه ذلك العقل من ابتكارات واختراعات دفعت وتدفع الإنسان قدماً على طريق التقدم والارتقاء.

فالعلم واسع كالمحيط شامل لكل مناحي الحياة، الطبيعة، الأرض، السماء...إلخ. إنه كل ما يدخل في اهتمام الإنسان ويعمل على اكتشافه ونقله من المجهول إلى المعلوم، لذلك تشعّب العلم كثيراً حتى صار علوماً بحسب ما هنالك من ميادين للمعرفة والاستقصاء. فالإنسان الذي بدأ وجوده لا يعرف شيئاً مما يحيط به في هذا الكون الواسع وضع نصب عينيه أن يكتشف ذلك الكون ويعرف كل ما حوله يدفعه فضول شديد للمعرفة وحب استطلاع لا يهدأ للاستكشاف وتبديد الغيوم الكثيفة التي كانت تحجب عنه الرؤية، بذلك شق الإنسان طريقه نحو المعرفة بانياً لبنة لبنة صرح العلم الواسع الذي بات له اليوم فروع كثيرة تكاد لا تعد ولا تحصى بدءاً من علم الفلك نزولاً حتى علم طبقات الأرض مروراً بعلم الفيزياء، الكيمياء، الرياضيات، البيئة، النفس...إلخ وفروع جديدة تستحدث كل يوم للعلم بمقدار ما تستحدث أبحاثه ودراساته حقولاً وميادين جديدة على طريق صنع الحضارة والارتقاء بها.

الحضارة لغة

الحضارة الإقامة في الحَضَر أي سكنى القرى والأرياف والمنازل المعمورة خلافاً لحياة البداوة والبادية، حيث الإنسان يسكن المضارب ويرتحل من مكان إلى آخر بحثاً عن الكلأ والماء. والحضارة هي التمدن أي سكنى المدينة والعيش فيها ومن ثمّ الانتقال إلى الحياة المدنية وهي المرتبة العليا التي بلغها الإنسان في انتقاله من ساكن غابة، شأنه شأن أبناء عمومته من شمبانزي وغوريلا إلى ساكن كوخ وكهف، ثم ساكن قرية فمدينة. رحلة طويلة سارها الإنسان ربما عمرها ملايين أو على الأقل مئات آلاف السنين إلى أن استطاع صنع حضارته ومدينته عبر سيرورة شاقة عانى فيها كثيراً وقاسى كثيراً. فالأعداء من حوله كثر، والطبيعة قاسية عليه، وإمكاناته محدودة للغاية، هو ليس كالأسد الذي يستطيع بما يملك من مخالب وأنياب وقوة عضلية أن يفترس أكبر حيوانات الغابة ويؤمن غذاءه. إنه ضعيف البنية قياساً بالفيل والنمر ووحيد القرن، لا سلاح لديه البتة، أظفاره لا تقارن بأيٍّ براثن وأنيابه لا تقارن بأيٍّ

أنيــاب، لذلك كان عليه منــذ البداية أن يعتمد على سلاح جديد هو سلاح العقل الذي اكتشف، لحســن الحظ، أنه قادر على توظيفه من أجل ابتكار أشياء جديدة واختراع ما يمكن أن يخدمه في حماية نفسه وتأمين معيشته بطريقة مختلفة عن كل ما تعرفه الكائنات الحية.

الآن مــاذا نعنــي تحديداً بالحضارة؟ الحضارة هي المستوى الذي وصل إليه الإنسان على طريق التقدم والرقي، سواء على الصعيد الفكري أَمْ العلمي، التقني أَمْ الصناعي، الاجتماعي أَمْ الاقتصــادي أَمْ السياسي... وكذلك على صعيد الرفاهية ووسائل الراحة التي يوفرها ذلك المستوى للإنسان.

مــن هنا يمكننا تشبيه الحضارة بالسلم الذي نصعد عليــه نحو الأعلى، كلما ابتعدنا عن أرضــ الغابة، كنــا أكثر حضارة ورقيــاً. وإذا ألقينا نظرة شاملة على سيــرورة البشرية على طريق الحضارة نجد أنها مختلفة وغير متساوقة... بعضها سار بإيقاع سريع وخطا ثابتة إلى الأمــام صاعــداً درجات السلم منذ زمن طويل، فيما بعضهــا الآخر ما يزال يراوح في مكانه ساكن غابــة يعيش على جني الثمار والصيد والقنص، وبعضها الثالث صعد بضع درجات ثم توقف وربما تراجع، فيما بعضها الرابع بلغ أعلى السلم. إذن المجتمعات البشرية ليست على مستــوى حضاري واحد، بل كانت متفاوتة عبر التاريخ وما تــزال متفاوتة حتى اليوم، بحيث نجد بدائيي إفريقيا وأقزام الغابة الاستوائية فيها ربما ما يزالون دون الدرجة الأولى من سلم الحضــارة، بينما نجد هناك مجتمع الرفاه والسعادة الذي يقطف كل ثمار الحضارة البشرية في مجتمعاته الراقية في إسكندنافيا، مثلاً.

إنَّ مقارنــة بسيطة بين الحياة التي يحياها بدائيو أستراليا وإفريقيا والحياة التي يحياها ابــن مجتمع الرفاه في إسكندنافيا تبيــن لنا البون الشاسع بين درجات السلم الحضاري التي يقــف عليهــا كل منهما، كما تبيــن لنا أن ما ينعم به ابــن الدرجة العليا مــن السلم ما يزال صاحب الدرجة الدنيا محروماً منه حرماناً تاماً أو شبه تام. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن فــي الحال: لمــاذا استطاعت بعض المجتمعات البشرية أن تصعــد كثيراً من درجات السلم الحضــاري فيما عجز بعضهــا الآخر عن صعود درجة واحدة. هذا السؤال مهم جداً ولسوف نعمــل على الإجابة عنه في القادم من بحثنا هذا. المهم أنه كان طريقاً طويلاً، على الإنسان أن يقطعــه لكي ينتقل من إنسان الغابة إلى الإنسان الحضاري اليوم بما يتميز به من مستوى لائق من الفكر والعلم، العقل المنفتح والأفق الواسع، التحرر والنزعة الإنسانية المؤمنة بخير

البشريـــة ونفعها، وكذلك العمل لتحقيق أعلى مستوى للإنسان من الفهم، السلوك المصقول، الثقافـــة العالية، الأخلاق الحسنة، إضافة إلى التحلي بروح التعاون، التشارك وامتلاك الروح الجماعيـــة التي تهدف إلى بناء المجتمـــع البشري الأمثل بعيداً عن الشـــر والرذيلة، الحقد والعدوان. ذلك كله هو جوهر الحضارة وهو ما نعنيه حقيقة بالحضارة.

ترابط العلم والحضارة

ثمـــة ترابط عضوي بين العلم والحضارة ثابـــت، راسخ، ولا فكاك له، فحيث يوجد العلم توجـــد الحضارة والعكس صحيح. إذ لا حضارة بلا علـــم ولا علم بلا حضارة، يكفي لمعرفة ذلـــك أن نلقي نظرة على المجتمعات البدائية أو شبه البدائية التي لم تعرف العلم ولا ارتقت مدارجـــه ولا انتفعت بمنافعه. إنها ما تزال تعيش فـــي الأكواخ أو الكهوف لم تعرف المساكن ولم تبن القرى والمدن، كما أنها لم تعرف الزراعة ولا استنبات الحبوب أو الخضار أو الثمار، إضافة إلى أنها لا تعرف اللباس ولا الحذاء ليعيش أفرادها حفاة عراة، نساؤها تجني الدرنات ورجالهـــا يعملـــون في صيد الطرائد وقنص الحيوانات، إن وفقـــوا بذلك أكلوا وإن لم يوفقوا هددهم الجـــوع، كما أنّهم يجهلون كل ما جاءت به الحضارة من ابتكارات واختراعات، تعيش بعيـــداً عن اكتشافات العلم وإنجازاتـــه فلا سيارة يركبونها ولا طيارة يستقلّونها، لا كهرباء ولا تلفـــاز ولا مذياع. إنها حالة الطبيعة التي عاشها الإنسان في بداية حياته كإنسان، غاب عنها العلم فغابت الحضارة. ذلك أن العلم هو مركبة الحضارة التي تتقدم بها وترتقي بما يقدم لها من إنجازات واختراعات نقلت الإنسان بصورة تدريجية من بدائيته تلك إلى حالته الحضارية اليوم، حيث ينعم بكل ما أنجزه العلم في مسيرته الطويلة لمصلحة الإنسان وراحته. فالكهرباء تلغي الظلمة وتحيل الليل إلى نهار، ذلك الليل الذي كان أحد الهواجس الأساسية للإنسان، بما ينطوي عليه من خوف وخطر ومجهول سعى كثيراً للتخلص منه، وقد تخلص بفضل الكهرباء التي أبعدت عنه كل أشباح الظلمة ومخاوفها ووفرت له آلاف الخدمات والمنافع حتى صارت أساسيـــة للإنسان مثلها مثل الماء والهواء. أمـــا السيارة فشأنها شأن الطيارة ألغت المسافات وقربـــت البعيد، إذ لم يعد هناك صين ولا فوكلاند... بل تحـــوَّل العالم كله إلى قرية صغيرة يمكنـــك أن تنتقل من طـــرف منه إلى طرفه الآخر في ساعات، كذلـــك ثورة الاتصالات التي ربطت بين أطراف العالم بعرى وثقى لا يفكها شيء. والقائمة تطول من ابتكارات قدّمها العلم واختراعات عظيمة حوّلت حياة الإنسان مما يشبه الجحيم إلى ما يشبه الجنة حيث يتوافر له كل ما يرغب ويتمنى ليعيش حياة هانئة مطمئنة تقوم على المحبة والتعاون والسلام.

العلم والحضارة عملية تطورية

إنَّ السلم الحضاري الذي يقف البشر على درجاته يؤكد لنا أن المجتمعات البشرية لم تسر، كما ذكرنا من قبل، بالإيقاع نفسه على طريق الحضارة، ولا حصلت من العلم والمعرفة القدر نفسه ومن ثمَّ لم تستطع أن تسخِّر ذلك العلم والمعرفة في عمل مثمر يعود عليها بفوائد الحضارة ومنافعها، وتحقق لنفسها المزيد من التقدم والارتقاء بالاستفادة من إنجازات العلم وابتكاراته.

شقت بعض المجتمعات البشرية طريقها ببطء وصعوبة مستخدمة ما تمتلكه من تفكير وعقل لكي تنجز ما تستطيع إنجازه في ميدان العلم والمعرفة... هذه الإنجازات راحت تتراكم. التراكم دفع الإنسان قدماً إلى الأمام، حيث راح كل إنجاز علمي يدفع نحو إنجاز علمي أكثر رقياً وتطوراً وذلك بحسب الحاجات المتجددة لهذا المجتمع البشري، والحاجة كما نعلم أم الاختراع. فالإنسان في مجتمع الصيد والقنص كان محدود الحاجات، ربما حسبه أن يكون لديه سهم يطلقه على أرنب أو صِنارة يصطاد بها سمكة، لكن ما إن انتقل إلى المجتمع الزراعي حتى تعددت حاجاته وكثرت، فهو بحاجة إلى المعول والمحراث وربما إلى المذراة والطاحونة... ولكي يصنع أدواته الزراعية كان لا بد له من البحث عن المعدن الذي يستطيع أن يصنع منه تلك الأدوات فاكتشف النحاس ثم اكتشف الحديد وبدأ يصنع الأدوات التي يحتاج... أهم هذه الأدوات ربما كانت العربة التي تنقل له حبوبه وحاجاته ومتاعه... لكن لكي يصنع العربة، كان لا بد له أولاً من أن يخترع الدولاب الذي يحمل العربة، ويجعلها تدرج على الطريق فكان اختراع الدولاب علامة فارقة على طريق الحضارة ونقلة نوعية بالنسبة إلى الإنسان. كذلك كان لا بد له من حيوان يجر العربة والمحراث، وهكذا دجّن الحمار والثور والحصان... كما دجن الغنم والماعز والدجاج، لتصبح كلها ركيزة أساسية من ركائز حياته ومعيشته وتنقله نقلة نوعية أخرى على طريق الحضارة، وكل ذلك بعملية تدريجية تطورية لم تأت واحدة منها كاملة بل حلقات في سلسلة، كل حلقة تنقلك إلى الأخرى.

على النحو نفسه سارت عملية الكتابة، هذه العملية التي نقلت الإنسان تماماً نقلة نوعية أخرى بحيث صار بعدها شيئاً آخر مختلفاً عما قبلها. هذه العملية بدأت باستخدام الإنسان للصور والإشارات كما في الكتابة الهيروغليفية، حيث تدل على الفكرة التي يريد الكاتب التعبير عنها. بعدئذ انتقلت إلى الكتابة المسمارية، وكلتاهما أكثر تعقيداً وصعوبة من الأخرى. لكنه ما إن اخترع الأحرف الأبجدية في أوغاريت وجبيل حتى مكنته من أن يكتب كل ما يشاء بأيسر

السبـل وأسهلها، وأن يخزن المعلومات التي يعرفهـا ويراكمها مراكمة يستفيد منها كل من يأتي بعده في المستقبل. وهكذا صار بإمكانه أن يدوِّن الوثائق، أن يسجل الوقائع التاريخية، أن يكتب الأشعار، أن يرسل الرسائل...إلخ ويحتفظ بما توصل إليه من معرفة وعلم، علّ الأجيال القادمة تستفيد منها، وبذلك انتقلت المعرفة من معرفة شفاهية تنتقل من جيل إلى جيل شفاهاً، وتحرف أو يضيع معظمها خلال عملية النقل إلى عملية تدوينية ثابتة لا تعرف تحريفاً ولا ضياعاً.

هـذا التراكـم هو الذي صنع صرح العلم الذي يرتفع شاهقاً اليوم وهو الذي يلفت نظرنا إلـى التدرج في سيرورة العلم والحضارة فبعضـ المجتمعات لا تعرف الكتابة ولا علاقة لها بالعلـم البتة حتى اليوم، بل ما تزال تعيش على الأساطير والأوهام، السحر والشعوذة، بعضها الآخـر يقـارب العلم على استحيـاء ولا يعطيه المكانـة التي تليق به كمـا لا يتابع إنجازاته وإبداعاتـه، فيمـا بعضها الثالث ليس معنياً بإنجازات العلـم وإبداعاته وحسب، بل هو الذي يصرف كل اهتمامه للعلم، مؤمناً به إيماناً مطلقاً، يقود موكبه ويعمل على ترسيخ أقدامه في مناحـي الحياة كافة وتحقيق المزيد من ابتكاراته واختراعاته من أجل خير البشرية و سعادة الإنسان، وتوفير كل ما يحتاجه من وسائل راحة ورفاهية. إذن هي عملية تطورية مرَّ ويمر بها العلـم والحضارة ولسوف يظل رهنـاً لها ما عاشت البشرية، نظراً لأن الإنسان نفسه هو نتاج عمليـة تطورية بطيئة وطويلة الأمد حولته إلى ما هو عليـه الآن.. ونظراً للأهمية الحاسمة لعمليـة التطـور هذه في تاريخ الإنسان وسيرورته، لا بد مـن أن نلقي نظرة سريعة عليها كي نعرف الدور الحاسم الذي أدّاه التطور في تاريخ الإنسان.

عملية التطور

لا شك في أن حب الإنسان الشديد لمعرفة الحقيقة، هو الذي دفعه ومازال يدفعه لركوب المخاطر وخوض المغامرات مضحّيـاً حتى بحياته في سبيل معرفة الحقيقة، ولعل حقيقته نفسها أي أصل الإنسان ونشأته كانت أكثر ما يشغله منذ فجر التاريخ، فاخترع الأساطير ودبج الروايـات علَّ ذلك يطفئ ظمأه لمعرفة تلك الحقيقة، لكنه ما انفك يوماً يتساءل ويستقصي، يبحث ويدرس، وقد وجد الدارسون والمهتمون كثيراً من المتحجرات في مختلف أنحاء العالم لبقايا إنســان عاش قبل عشرات وربما مئات آلاف السنين تنتظم في سلاسل متصاعدة عدة لتعطـي صورة واضحة عن النمط العظيم الذي سار وفقه تطور الحياة... ففي كهوف فرنسا وألمانيـا، وفي مغاور فلسطين وبـلاد الشام وفي أستراليا والصيـن، وجدت هياكل عظمية

للإنسان وبقايا عظام تبين بكل وضوح أنها لإنسان مر بمراحل عديدة من التطور، اختلف فيها في كل مرحلة عن الأخرى وهذا ما دفع بالعديد من العلماء إلى القول بنظرية التطور وهي أنَّ الإنسان كائن تطور تطوراً تدريجياً بطيئاً إلى أن اتخذ شكله الراهن. من هؤلاء العلماء: العالم الفرنسي لامارك، هكسلي، بوفون، ليزنكو، إلى أن جاء داروين في القرن التاسع عشر ليصوغ نظرية التطور بشكلها النهائي والتي تقوم على عاملين رئيسيين هما قوة الاصطفاء الطبيعي، الذي ركز عليه داروين كثيراً، وعامل الوراثة الذي قال به ماندل، فما الاصطفاء الطبيعي؟

إنَّه بحث النوع عن شروط أفضل لحياته، وهو أشبه بالماء الذي يبحث عن الوصول إلى منسوبه ولا يتوقف قبل الوصول إليه. والاصطفاء هذا يتم من خلال الصراع من أجل البقاء وكذلك من خلال قانون البقاء للأفضل، وهو يسير دائماً باتجاه الأمام والأعلى مستخدماً أسلوب التكيف.. أي الأسلوب الرائع الذي يجعل الكائنات الحية بأشكالها ووظائفها تتناسب مع الوسط الذي تسكن فيه والحياة التي تعيشها (كالدببة القطبية مثلاً، وبعض الثدييات التي تحولت إلى وطاويط وحيتان... إلخ)، ويحدث التكيف عموماً وفق عملية تدريجية بطيئة وليس بصورة فجائية.

أمَّا الوراثة فهي العامل الرئيسي الثاني في عملية التطور، إذ اكتشف العلماء أن المورثات (أو الجينات) تشكل الأرضية التي تعيش عليها الكائنات الحية، ومنها الجنس البشري، وتنتقل معه من جيل إلى جيل كما يدين لها بوجوده وطبيعته، لكن يمكن أن تخضع لتعديلات تدريجية وبذلك تتعدل طبيعة الجنس كله ويحدث ما يسمى بالطفرات. إذ يقول العالم ج. سمبسون إنَّ المورثات والصبغيات هي خزان هائل من الاحتمالات والآليات المرنة التي يمكن أن تعمل في أي نقطة لخلق التركيبات الأفضل للمورثات الموجودة، ومن ضمن ذلك حذف ما هو غير مناسب وإن كان بمقادير طفيفة وتمييز ما هو مناسب وتقويته وتطويره.

مراحل التطور

وجد الدارسون أن هناك نماذج للإنسان الأول الذي كان يدعى الأوسترالوبثيكوس الذي ربما تطور عن مخلوقات شبيهة بالقردة، رشيقة، شبه إنسانية صغيرة لها صفات القردة كاملة من العيش على الشجر والاقتيات بالثمار والقفز على الأغصان....إلخ. لكن الأوسترالوبثيكوس هو النسخة المتطورة عن تلك، وهو، طبقاً لعملية التكيف، استطاع أن يحذف بعض ما هو غير مناسب له، كالذَّنَب مثلاً، وتنمية ما هو مناسب كالجمجمة والدماغ على سبيل المثال: كان الأوسترالوبثيكوس موجوداً في كل مكان في عصر البليستوسين الأوسط (العصر الذي بدأ قبل ٣,٥ مليون سنة).

من خلال عملية التكيف، استطاع الأوسترالوبثيكوس أن يحقق قفزة نوعية، وذلك بتطوير قدرته الأساسية على الوقوف على رجليه وتنميتها إلى أن أصبحت سمة أساسية لهذا النوع من الكائنــات وبذلك انتقل إلى مرحلة جديدة دعي فيها «الهوموإريكتوس» أي الإنسان المنتصب بقامتــه العالية ورأسه المطل من عــلٍ خلافاً لكل الكائنات الحيوانية الأخرى... وبذلك حقق الهوموإريكتوســ فوائــد جَمَّة: فالقدم هي أهم ميزة بشرية انفــرد بها الإنسان لتجعله يرتفع برأســه عن الأرضــ فتتسع دائرة رؤيته وتتعــدد أبعاد منظوره ويمشــي ويركض على قدميه محرراً يديه وذراعيه، مسخراً إياهما لأغراض أخرى كثيرة بدءاً من رمي الحجارة وحتى صنع الأدوات، وهو ما جعل الإنسان يكتسب البراعة في ميدانه على نحو أسهم إسهاماً مباشراً في اتجاهيــن: الأول داخلــي، إذ كان له دور في تطوير دمــاغ الإنسان تطويراً جعله يتميز من كل الحيوانــات الأخرى والثاني خارجي، إذ فتح له الباب واسعاً لصنع أدوات تساعده في الصيد والقنصــ، وفي تأمين معيشته، وحماية نفسه والدفاع عنها.. بالطبع كان ذلك التطور حاسماً وبالــغ الأهمية... فقد صار بعمليــة انتصابه ووقوفه على قدميه مختلفاً عن كل ما حوله من كائنــات، كما باتت كلتا يديه حــرة مشكّلة قوة إضافية جديدة لم يكــن يملكها من قبل. فقد اكتسب بذلك مهارات وبراعات جديدة، أسهمت في تطوير الدماغ كما أسهم الدماغ في تطوير تلك البراعات والمهارات لذلك يعد انتصاب الإنسان على رجليه مرحلة مهمة جداً في تطوره، هــذا التطور المتخصص هو ما جعله بشرياً وهو ما وقف وراء النمو المهم الآخر: الجمجمة والدمــاغ بحيث تميز تماماً مــن أقربائه من الكائنات وبات قادراً على القيام بوظائف جديدة مثــل: استخدام اللغة، التفكير، التخيل...إلخ وهو ما جعله يبحث عن العيش ضمن عائلته في جماعات أكبر، مؤكداً دائماً أنه اجتماعي لا انعزالي.

الأمثلــة الأولى عن هذا الإنســان «الهوموإريكتوس» عمرها نحو مليون سنة، من هذه الأمثلة هنــاك إنسان جاوا، إنسان سولو، إنسان بكين، نماذج ترنيفين وطنجة في المغرب كذلك النماذج التي وجدت في شرق وجنوب إفريقيا، وتقدر أعمار نماذجها ما بين مليون ونصف المليون سنة. فقــد صــار الهوموإريكتوس، بعد أن انتصب على قدميه وتحررت يداه تحــرراً تاماً، أكثر مهارة في صنع الأدوات واستخدامها. إذ صار يقطع الأغصان ليستخدمها كعصي، أو في بناء الأكواخ، كمــا صار يصنــع الأدوات من الحجارة، وعظام الحيوانات الأخــرى، وهذا ما جعله صياداً أكثر كفــاءة، وسالخ جلود، وباني مأوى ممتــازاً، كذلك فإن قدرته على الكلام، والتعلم، وتنظيم حياته الاجتماعية صارت أفضل بكثير وذلك من أجل توفير المزيد من الحماية لجماعته ولنفسه.

نمــط عيش هذا الإنســان (الهوموإريكتوس) وكذلك طريقة تكيّفــه تشابهان طريقة عيشنا وتكيفنا. فهو يمشي منتصباً تمامــاً، حجم جسمه كبير، يأكل اللحم، ويستخدم الأدوات، ويقدر زمــن تحول الهوموإريكتوس عن الأوسترالوبثيكوس ما بيــن مليونين إلى مليون سنة وذلك عبر عملية تحول تدريجي بطيء، وعلى مدى زمن طويل كانت جماعات الهوموإريكتوس هذه تتحرك ذهابــاً وإياباً فــي العالم القديم. لهذا، ليس للهوموإريكتوســ بالضرورة موطن واحد ولا اتجاه واحد للانتشار نحو الخارج من مكان واحد.

مــن الهوموإريكتوس تطــور إنسان النياندرتال الذي انتشر في الشــرق الأوسط، وأوروبا، وأواســط آسيا، وشمال وشــرق إفريقيا، ربما قبل نحو مئة ألف سنــة. ويعدُّ النياندرتال أول إنســان عرف عنه أنــه يدفن موتاه بعد أن يزودهم بأدوات حجريــة وسلع أخرى أحياناً، وقد وجــدت هياكل للنياندرتال في مغارة الطابون فــي فلسطين. جبل الكرمل، يعود تاريخها إلى ٥٠ . ٧٠ ألف سنة.

في أواخر البليوستيسين أي العصر ما بين الجليدي الثالث والرابع ظهر «الهوموسابيان» أي الإنسان بوصفه نوعاً بيولوجياً متميزاً، وبات هناك نوعان من الإنسان: النياندرتال والهوماسابيان الــذي سرعان ما انتشر في الشرق الأوســط، وأوروبا، وشمال إفريقيا وحتى أواسط آسيا، ولا سيّما منذ أن فشل إنسان النياندرتال في السير على الطريق الصحيح للتطور، بسبب توجهه نحــو شكل متطرف وعنيف في السلوك، وهو ما أدى إلى انقراضه وحلول الهوموسابيان محله. فالهوموسابيــان ذو دماغ كدماغ الإنسان الحديث تقريباً وهو ذو بنية أخف مقارنة بالنياندرتال، وقد امتزج النوعان ربما عن طريق التزاوج في الشرق الأدنى حيث وُجدت نماذج لهذا الإنسان بعمــر أقدم يعود إلى نهاية العصر الجليدي الثالث. وقد حدثت هجرة لهذا الإنسان من الشرق الأدنــى باتجاه أوروبا، حيث التقى بالنياندرتــال وتغلّب عليه، الأمر الذي جعل الجنس البشري كالأنواع الحيوانية الأخرى، متعدد التحولات، متعدد الأنماط والتفرعات، تدل كلها على مراحل تطور الإنســان. إذ ظهر النمط الأسترالــي، المنغولي، الإفريقــي، الأورو آسيوي....إلخ وكلها خطوط لتطور الإنسان استجابت بشكل منفصل لغرض الاصطفاء الطبيعي.

يعود البشر جميعــاً إلى سلالة الهوموسابيان، لكن نتيجة لأسباب كثيرة حدث التمايز في هــذه السلالة. من هذه الأسباب ربما اختلاطهــا بإنسان روديسيا في إفريقيا، وبإنسان سولو في جنوب شرق آسيا وبإنسان النياندرتال في غرب آسيا وشمال إفريقيا وأوروبا. من الأسباب

الأخرى، هنـــاك المناخ وتأثيره على البشرة، والعزلة ضمن منطقة محددة وعدم التواصل مع المجتمعات البشرية الأخرى، والهجرة من إقليم إلى إقليم، إضافة إلى السبب الحاسم والأهم ألا وهو التكيف مع البيئة والظروف المحيطة بالإنسان.

يعـــود ظهور الإنسان الحديث (الهوموسابيان) إلى نحو خمسة وثلاثين ألف سنة من الآن. مـــع هذا الإنسان بـــدأت تظهر أدوات جديدة مـــن الحجر: كالسكين، رأســـ الرمح، المثقب، الكاشط...إلـــخ، وبذلك لم يعد الهوموسابيان صانعـــاً ماهراً للأدوات وحسب، بل بات صياداً ماهراً ترك وراءه آثاراً كثيرة لصيده الغزال، الحصان، الماموث...إلخ.

بعدئذ بزغ في الشرق الأدنى فجر إنسان النيولثيك (العصر الحجري الحديث)، وذلك مع اختـــراع الزراعة الذي يعدُّ أهم حدث في حياة الإنســـان وتطوره، حيث ظهرت معها مباشرة صناعـــة الفأس القاطعـــة، صناعة الفخار، تدجين الحيوان والنبـــات الذي يعد أساس الحياة الحديثـــة والذي انتقل بوساطته الإنسان مـــن مجتمع الصيد والقنص إلى المجتمع الزراعي، وذلـــك كله يعـــود إلى نحو عشرة آلاف سنـــة قبل الميلاد. كما ظهرت مـــع الزراعة المساكن فالقـــرى ثـــم المدن مثل أريحا في فلسطين، والبيضا قرب البتـــراء وهو ما يعرف بالحضارة النطوفية التي تعد أقدم حضارة في التاريخ هنا إذن بدأ النمط الجديد للحياة يرسخ أقدامه فظهـــرت المدن مثل حلـــب، أقدم مدن التاريخ، قبل نحـــو ١٢٠٠٠ سنة، ودمشق قبل ١٠٠٠٠ سنـــة، والإسكندرية، واللاذقية...إلخ. ثم ظهرت الدول في العراق ومصر وبلاد الشام. بعدئذ انتشـــرت كالمروحة إلى الشمال والشرق والغرب لتسجل سيـــرورة التطور البشري انتصارها النهائي والحاسم، ولتبدأ المسيرة الحقيقية للعلم والحضارة.

المراجع

1- William Howels, Mankind in the makimg, Penguin Books, 1949.

2- William Simpson, Theory of Evolution, london publishinghouse, 1969.

الدراسات والبحوث

وحدة الوجود...
والجمال عند المتصوِّفة

رضوان السح

لا يستقلّ المتصوفة بنظرية في الجمال إلا من خلال نظرية وحدة الوجود (Pantheism)، وهذا المصطلح يشير إلى كل «نظرية تحاول تفسير الوجود بإرجاعه كله إلى مبدأ واحد»[١]، وبذلك يمكن أن تكون هذه النظرية «أقدم موقف فلسفي وديني جادّ من قضية الألوهية» ويمكن تلمسها في فلسفات الهند والطاوية والأفلاطونية الجديدة[٢].

ويمكن تلمس إرهاصات النظرية في الفكر الإسلامي عبر التنزيه المعتزلي، وبصورة أوضح في نظرية الفيض وقبل ذلك في الفناء الصوفي على يَدِ أبي يزيد البسطامي (ت٢٦١هـ)[٣].

وعلى الرغم من الفرق الدقيق بين الوحدة الوجودية المطلقة عند ابن سبعين (ت٦٦٩هـ) ووحدة الوجود عند ابن عربي (ت٦٣٨هـ)، وهذا الفرق هو أن الله «وجود كل موجود» عند ابن عربي بينما «هو كل موجود» كما يقول ابن سبعين[٤]، فإن هذه النظرية قد وسمت التصوف اللاحق بميسمها، وكان ابن عربي أوسع تأثيراً فصار اسمه علماً عليها، وإن كان لفظ (وحدة الوجود) لم يرد في كتبه، بل مريدوه والمتأثرون بآرائه هم من استعملوا هذا اللفظ[٥].

يشير د.عبد الكريم اليافي إلى أهمية هذه النظرية في الفلسفة الجمالية عند المتصوفة فيقول: «هذه النظرية ذات شأن في الفلسفة الإسلامية، وهي ذات شأن في دراسة الجمال

لأنها تجعل له أصــلاً ميتافيزيائياً راسخاً في الكون، وأكثر المتصوفين منذ ذلك العصر، إذا تأملوا الجمال، فإنما يتأملونه من خلال هذه النظرية»[٦].

وجــرت العادة عند المتصوفــة أن يقيموا آراءهم على النص المقدس ســواء بتأويله، أَمْ بوضعــه على طريقة الكشف التــي عرفوا بها والتي يأخذ عليهم علمــاء الحديث اعتمادها، والحديث القدسي الذي نصه: «كنتُ كنزاً لا أعرف فأحببت أن أعرف فخلقتُ خلقاً فعرَّفتُهم بي، فعرفوني»[٧] هو مثال على ذلك، وهو بمنزلة حجر الزاوية في تأصيل وحدة الوجود على النصــ، وهذا الحديث يوضح نشوء الكثرة عــن الواحد بناء على علة المعرفة، أو الرغبة في الانتقــال من الخفاء (كنت كنزاً) إلى الظهور (أن أعرف)، وهذه المعرفة لا يمكن إلا أن تكون جمالية، لأن تجلي مبدأ الوجود لا يمكن أن يتوقف عند حدود المعرفة الوجودية الموضوعية الخالية من القيمة ومن الإحساس الجمالي تحديداً.

إن أول سمــة من سمات هــذه المعرفة التي يقدِّمها لنا هــذا الحديث هي وحدة الذات والموضوع، وحدة الذات العارفة والموضوع المعروف، لأن معرفة الخالق إنما تتم به (فعرّفتهم بي) ولذا قال المتصوفة: «إن الله عرّفنا نفسه بنفسه»[٨].

ومن أجــل الوقوف على ماهية المعرفة الصوفية بوضوح أكبــر ينبغي الوقوف على ماهية الجهــل عندهم، والجهل عند القوم هو الحجاب، والحجــاب لا يعني أن الخالق يحجب الخلق عــن معرفته، بل إن الجاهل يغفل عن حقيقة الواحدية، فيتوهم أن ثمة آخرين في الوجود، وهــذا الوهم الناشئ عن الغفلة هو الحجــاب والجهل، ولذا يقول ابن عطاء الله السكندري (ت ٧٠٩هـ): «مما يدلّك على وجود قهره سبحانه، أن حجبك عنه بما ليس بموجود معه»[٩]. وقال أيضاً: «ما حجبك عن الله وجود موجود معه، ولكن حجبك عنه توهّم موجودٍ معه»[١٠].

ننتهي من ذلك إلى أن الصوفي العارف لا يرى شيئاً إلا ويرى الله فيه، أو يرى الله قبله[١١]. ولذلك فإن العلاقة الثنائية مع الجميل، والمتمثلة بموضوع الجمال وذات المتذوق، تغدو عند المتصوفة ثلاثية هي «الجميل والرائي والله»[١٢].

الجمال المعار

يوضح الشيخ الأكبر في فتوحاته المكية حقيقة الجمال في العالم، بأن جمال الموجودات مستمــدّ من جمال خالقها، فالله جميل وقد خلق العالم علــى صورته[١٣] لأنه يحب الجمال، فكان العالم كلّه جميلاً.

فحقيقة الجمال في هذا العالم ليست أصيلة فيه بل هي معارة من مصدر التجلي الإلهي، وهذا ما يؤكده شيخ شعراء الصوفية ابن الفارض (ت٦٣٢هـ) في تائيته الكبرى المسماة (نظم السلوك):

فكلُّ مَليحٍ حُسنُهُ منْ جَمالها مُعَارٌ لهُ بل حُسنُ كلِّ مليحةِ[١٤]

فالذات الإلهية هي مصدر كل جمال في هذا العالم، وهي التي تظهر للعشاق بالصور المحبوبة:

وتَظهرُ للعشّاقِ في كلّ مَظهرٍ من الَّلبْس في أشكالِ حُسنٍ بديعةِ
ففي مرةٍ لبنى وأخرى بثينةٌ وآونةً تُدعى بعزَّةَ، عزَّتِ[١٥]

وهذه الفكرة القائمة على أن الجمال الإلهي هو مصدر كل جمال ظاهر إنما هي فكرة أفلاطونية ظهرت في نظرية المثل حيث الجمال الحقيقي يصدر عن ذلك العالم، وتتجلى ظلاله على الأرض.

ومن الطريف أن نجد هذه الفكرة منتشرة في أوروبا خلال عصر النهضة، وربما عاد ذلك إلى مصدر مباشر هو التصوف الإسلامي، يقول (ميكل آنجلو Michelangelo) (١٤٧٥-١٥٦٤م) عبقري عصر النهضة الشهير: «كل جمال نراه على هذه الأرض هنا يأتي من هذا المنبع الإلهي الذي نأتي نحن منه»[١٦].

وهذا يعني أن الجمال ليس وحده المعار، بل نحن معارون أيضاً من حيث إننا مشاهدو هذا الجمال.

الطَّرْف المعار

أعارنا الله هذا الجمال من جماله، ولكننا ما كنا نستطيع تذوق هذا الجمال، أو إدراكه لولا أنه أعارنا الحواس أو ملكة التذوق التي نهتدي بها إلى هذا الجمال، وهذا يعني - كما مرّ معنا- أن الله عرَّفنا نفسه بنفسه، يقول العز عبد السلام بن غانم المقدسي (ت٦٧٨هـ):

ومخطوبة الحسن محجوبة ولا تألفنّ سوى إلفها
إذا ما تجلَّت على عاشقٍ وأهدت إليه شذى عرفَها
تغيب الصفات وتفنى الذواتُ بما أبرز الحسن من لطفها

فــإن رام عــاشــقــهــا نــظــرةً ولــم يــسـتـطـع إذ عــلا وصـفـهـا
أعـــارتـــه طـــرفـــاً رآهـــا بـــه فـكـان الـبـصـيـر لـهـا طـرفُـهـا[١٧]

الجمال المطلق والجمال المقيد

يمكــن أن نتلمس جذر فكرة إطلاق الجمال وتقييـــده في نظرية المثل الأفلاطونية، ففي عالم المثل ندرك جمالاً يفوق الجمال الحسي، وهو «لا يُرى ولا يُسمع، ولكن العقل يدركه في شـــيء من المشقة، وباسم هذا الجمـــال نحكم نحن على صور الجمال الناقصة الموجودة في عالمنـــا الأرضي»[١٨]، إلا أن الجمال الحسي أو المقيد هو ما يذكِّرنا بالجمال المطلق، فيبعث فينـــا الشوق والحنين إلى ذلك العالم الـــذي كنا سكانه. وعالم المثل هذا يقابله في التصوف الإسلامي عالم الذرّ الذي سمعنا فيه الميثاق الإلهي بين الله وعباده بعبارة: «ألست بربكم!»، وبالإجابة: «بلى». وكذلك تقابله الجنة التي يحظى سكانها بتأمل الجمال المطلق، سواء كانت الجنة مكاناً مفقوداً أَمْ مكاناً موعوداً يحظى أهله بلذة المشاهدة: (**وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاضِرَةٌ ۞ إِلَى رَبِّهَـا نَاظِـرَةٌ**) (القيامة:٢٢-٢٣). يقول ابن عربي في فتوحاته: «يقوم أهل جنات الأعمال إلى الكثيب، وهـــو كثيب من المسك الأبيض (...) فيأتيهم رسول من الله يقول لهم: تأهبوا لرؤية ربكم جلَّ جلاله... فيتأهبون فيتجلى الحق جلّ جلاله»[١٩].

ولكن إذا كان الجمال المقيد هو الصورة الحسية الممكنة للجمال المطلق، فما على الصوفي إلا المجاهـــدة من أجل إلغاء وهم حجاب السوى ليصبح المقيد مطلقاً، وبمثل هذه الروح يرى الصوفـــي في الغزل الدنيوي الحسي معاني روحيـــة تجعل من المحبوب الحسي رمزاً أو معبراً للمحبوب الإلهي، فيروى أن إبراهيم بن أدهم (ت١٦١هـ) سمع رجلاً يغني بهذا البيت:

كـلُّ ذَنْـبٍ لـكَ مغفــو رُ سـوى الإعـراض عنِّي

فغشي عـلـيـه[٢٠]، إذ وصـلـه الـخـطـاب عـلـى شـكـل عـتـابٍ إلـهـي.

ويبدو أن أبا بكر الشبلي (ت٣٣٤هـ) قد تمثل يوماً بأبيات لعبد الصمد بن المعذّل (ت٢٤٠هـ تقريباً)، فنسبت إليه وهي:

يـا بـديـعَ الــدلّ والـغَـنَـجِ لــكَ سـلـطـانٌ عـلـى الـمُـهَـجِ
إنَّ بـيـتـاً أنـــتَ سـاكِـنُـهُ غـيـرُ مـحـتـاجٍ إلــى الـسُّـرَجِ
وجـهـكَ الـمـأمـولُ حُـجَّـتـنـا يــومَ يـأتـي الـنـاسُ بـالـحُـجَـجِ

لا أتــــاحَ اللهُ لــي فـرجـاً يــومَ أدعــو منـكَ بـالـفَـرَجِ(٢١)

ولا يتمثّـل صوفي مثـل الشبلي بهذه الأبيـات إلا بعد انزياح دلالتهـا الحسية إلى دلالة روحية صوفية تغدو فيها ذات الحق هي المحبوب المخاطب، وقد تحدَّث أبو القاسم الجنيد (ت٢٩٧هـ) عن الجمال المقيد من حيث هو مَعْبَرٌ إلى الجمال المطلق بقوله: «كما أن النساء حبائل الشيطان فهـن حبائل العرفان، إذ قد يتوصل العاقل عن عشقهن إلى معرفة مبدعهن لأن المقدمـات الصريحة تنتج الأغراض الصحيحـة، وبالأحرى من أمعن النظر في مخلوق زائل ترقى عند معرفة غايته إلى دائم فاعل»(٢٢).

إذا كانت غاية الصوفي هي الجمال المطلق، فإن الجمال المقيد هو رسالة أو نداء(٢٣) ينبه الغافل، لأن النفس لا تميل وتكلَف ولا تعشق وتهيم إلا بالجمال(٢٤)، ويفسر الوزير لسان الدين بن الخطيب ارتباط الجمال الجزئي أو المقيد، بالجمال المطلق بأنه علاقة الشبيه بالشبيه، ويقـول: «رسخ حبُّ الصور وحب الحـادث للحادث، فما كان منه غير مقرون بالشهوات (...) فربما كان سلماً للحب الحقيقي»(٢٥).

ولكن طالما أن الجمال المقيد يعرّض ذائقه لخطر الانزلاق في الشهوات والضلال عن الجمال المطلق الذي هو الهدف والغاية، فإن المتصوفة يحذرون من هذا الخطر فيقول ابن الفارض:

قـالَ لي حُسـنُ كـلِّ شـيءٍ تجلَّى بي تَمَلَّى(٢٦) فقلتُ: قصدي وراكا(٢٧)

وكثيـراً مـا يؤكد الصوفية بعد غزلهم بمـا يبدو جمالاً حسياً، أو جزئيـاً مقيداً، أنهم لا يقصدون بهذا الغزل إلا الجمال المطلق، فهذا الشيخ الأكبر بعد أن يعدِّد أنواعاً من الجمالات الحسيـة يؤكد لسامعه أنه لا يقصد هذه الجمالات الحسّيّة نفسها بل ما تحيل إليه من جمال مطلق، فيقول:

فـاصـرِفِ الخـاطـرَ عـن ظاهرها واطلـبِ البـاطـنَ حتـى تعلَـمَا(٢٨)

ويقول الشيخ عمر اليافي (ت ١٢٣٣ هـ) في أحد قدوده:

إنْ هِـمْـتُ بهـنـدٍ أو أسْـمَـا فـمُــرادي مـشـهـدكَ الأسـمـى
وبـنــورِ صـفـاتِـكَ والأَسْـمـا يــزدادُ فــؤادي تـوحـيـدا(٢٩)

القبح عند المتصوفة

إذا كان العالم تجلياً للخالق الجميل، فينبغي أن يكون جميلاً بإطلاق، فما سرٌّ ما يبدو لنا في عالم الواقع من علامات على القبح.

الحق أن المتصوفة يظلون مخلصين لمقدمتهم في صدور العالم عن الجميل، وضرورة أن يكون العالم كله جميلاً وخالياً من القبح، وهكذا لا يعدو أن يكون القبح غفلة وقصوراً، كما أن السوى الذي يحجب المطلق هو كذلك، وهذا عبد الكريم الجيلي (ت٨٠٥هـ) قد أعطى التعليل الصوفي لغياب القبح، فكل شيء في العالم هو تجلٍّ لصفات الحق، وصفات الحق ليست إلا ألواناً من الجمال والجلال، ولذا لا يصح أن يكون القبيح ـ ما يبدو قبيحاً ـ قبيحاً عند التحقيق:

**ولا تحسبنّ الحُسْنَ يُنسبُ وحدَهُ		إليه البَها والقُبحُ بالذاتِ راجِعُ**

فما إن ننظر إلى القبيح من حيث هو جمال إلهي، حتى تزول عنه صفة القبح ويظهر وجهه الحقيقي الجميل:

**وكلّ قبيحٍ إنْ نَسبتَ لحُسنه		أتتكَ معاني الحُسنِ فيه تُسارِعُ**
**يكمّل نقصانَ القبيح جماله		فما ثمّ نقصانٌ، ولا ثمّ باشعُ[٣٠]**

فالقبيح كالمليح في هذا العالم، لأن كليهما مجلى من مجالى الجمال الإلهي، يقول الجيلي: «اعلم أن القبح في الأشياء إنما هو للاعتبار، لا لنفس ذلك الشيء فلا يوجد في العالم قبحٌ إلا باعتبار، فارتفع حكم القبيح المطلق من الوجود فلم يبق إلا الحسن المطلق، ألا ترى إلى قبح المعاصي إنما ظهر باعتبار النهي، وقبح الرائحة المنتنة إنما ثبت باعتبار مَنْ لا يلائم طبعه، وأما هي عند الجعْل ومَنْ يلائم طبعه من المحاسن»[٣١].

فالجمال عند المتصوّفة يمتلك صفة الإطلاق في وجوده، أما وجود القبح فهو نسبي، أي أنه لا يتجاوز حدود اعتبارات الملاءمة، فلا وجود للقبح بالمعنى المطلق.

الهوامش

(١)- الحكيـم، د. سعاد: وحدة الوجـود، مادة مأخوذة من: معن زيادة، الموسوعـة الفلسفية العربية- معهد الإنماء العربي، (د.م) ط١، ١٩٨٦م، ص١٥١٧.

(٢)- المصدر نفسه، ص١٥١٧-١٥٢٦.

(٣)- المصدر نفسه، ص ١٥٢٧-١٥٣٦.

(٤)- المصدر نفسه، ص ١٥٣٦.

(٥)- اليافي، د.عبد الكريم: بدائع الحكمة (فصول في علم الجمال وفلسفة الفن)، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩٩م، ص١٣٧.

(٦)- المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(٧)- العجلوني، إسماعيل بن محمد: كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس، مكتبة القدسي، القاهرة ١٣٥١هـ، رقم الحديث ٢٠١٦، ج٢، ص١٣٢.

(٨)- الكلاباذي، أبـو بكر محمد: التعرف لمذهب أهـل التصوف، المكتبة الأزهرية للتـراث، القاهرة ط٣، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م، ص٧٩.

(٩)- الشرنوبـي، عبد المجيد: شرح حكم الإمام ابن عطـاء الله السكندري، تح: د.عبد الفتاح البزم، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط٨، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠٢م، ص٨٠.

(١٠)- المصدر نفسه، ص ١٦٨.

(١١)- الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص٧٧-٧٨.

(١٢)- الحكيـم، د.سعـاد: نحو نظرية في الجمـال عند المتصوفة، محاضرة في النـدوة الثامنة حول (الفن والتصوف)، معهد سرفانتس، ٢١ و٢٢و ٢٣ نيسان، ٢٠٠١م، المتحف الوطني، دمشق.

(١٣)- اليافي: بدائع الحكمة، ص١٤١.

(١٤)- ابن الفارض: الديوان، صححه وضبطه: إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان ١٩٨٥م، ص٣٨.

(١٥)- المصدر نفسه، ص٣٩.

(١٦)- برتليمـي، جان: بحث في علم الجمال، ترجمة: د.أنور عبد العزيز، مراجعة: د.نظمي لوقا، دار نهضة مصر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك ١٩٧٠م، ص٦٣١.

(١٧)- ابـن غانـم المقدسي، العز عبد السلام: الديوان، تحقيق: ماهر محمـد عبد القادر، المعهد الفرنسي للدراسات العربية، دمشق، ٢٠٠١م، ص١٥٨.

(١٨)- لالو، شارل: مبادئ علم الجمال (الأستطيقا)، ترجمة: مصطفى ماهر، راجعه: د.يوسف مراد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٥٩م، ص٣٤.

(١٩)- الحكيم: نحو نظرية في الجمال عند الصوفية، ص٨.

(٢٠)- حسان، عبد الحكيم: التصوف في الشعر العربي الإسلامي، دار العرّاب ودار نور، دمشق، ٢٠١٠م، ص١٨٤-١٨٥.

(٢١)- الشبلي، أبو بكر: الديوان، تح: د.كامل مصطفى الشيبي، مطابع دار التضامن، بغداد، ط١، ١٣٨٦هـ، ١٩٦٧م، ص١٣٩.

(٢٢)- عبد الحكيم: التصوف في الشعر الإسلامي، ص٨٤.

(٢٣)- يرى برقلس (ت٤٨٥م) أن كلمة (الجمال) مشتقة من الفعل (ينادي) فالجمال قوة يجذب بها الله الكائنات بعد صدورها عنه، أفلاطون: محاورة فايدروس، ترجمة: د.أميرة حلمي مطر، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠، حاشية المترجمة رقم: ١٩٥، ص٦٩.

(٢٤)- ابن الخطيب، الوزير لسان الدين: روضة التعريف بالحب الشريف، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، دار الفكر العربي، (د.م) (تاريخ مقدمة المحقق ١٣٨٦هـ- ١٩٦٦م) ص٢٩١.

(٢٥)- المصدر نفسه، ص٢٩١- ٢٩٢.

(٢٦)- يسوّغ أستاذنا د.عبد الكريم اليافي عدم حذف حرف العلة بأنه إشباع للفتحة. اليافي: بدائع الحكمة، ص١٣٧، (حاشية -٢٣-).

(٢٧)- ابن الفارض: الديوان ص٩٤.

(٢٨)- ابن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٣م، ص١٠-١١.

(٢٩)- موسى باشا، د.عمر: قطب العصر عمر اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، ص٦٤٣.

(٣٠)- الجيلي، عبد الكريم: النادرات العينية، تحقيق: د.يوسف زيدان، دار الأمين القاهرة، ط١، ١٤١٩هـ، ١٩٩٩م، ص٩٦.

(٣١)- الجيلي، عبد الكريم: الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، تحقيق: صلاح بن محمد بن عويضة، منشورات محمد علي بيضون ودار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٨هـ، ١٩٩٧م، ص٩٤.

الجسر المُنتهك والهوية المُهشّمة

رواية (جسر بنات يعقوب) لحسن حميد نموذجاً

د. هايل محمد الطالب

الفضاء المكاني في الرواية الفلسطينية ومبررات النموذج

شكّل المكان أهمية كبيرة في الرواية العربية، لاسيما في الأدب الفلسطيني؛ نظراً لخصوصية هذا المكان وطبيعة الظروف التي حكمته، ولاسيما بعد نكبة (١٩٤٨م)، إذ أضحى قوةً راسخةً ضد هجمات الصهاينة، وقد شكّلت علاقة الشخصية بالمكان أهمية كبيرة نظراً للعلاقة التبادلية بينهما، حتى غدا المكان في بعض الروايات منطلقاً للأحداث، وغاية لوجود الشخصيات، وتأكيد هويتها. ولم تخلُ رواية فلسطينية من الصور الوحشية للمدن المدمَّرة المليئة بالأشلاء التي هدّمها حقد العدو[١].

وقد اكتسب المكان في هذه الرواية خصوصية تنبع من وجود طرفين متصارعين متنازعين، يسعى كل طرف للاستحواذ عليه، وإثبات وجوده فيه. وقد (فرضت تجربة الاقتلاع والنفي القسري للفلسطيني عن أرضه نوعاً من الخصوصية في علاقته مع الزمان والمكان)[٢]. وبذلك اكتسبت الأرض صفة قدسية حين أصبحت جوهر القضية، وكل شيء في حياة الفلسطيني مرتبطٌ بها.

وقد أخذ التعامل مع المكان اتجاهات جديدة في الرواية الفلسطينية بعد اتفاقية أوسلو في مطلع تسعينيات القرن الماضي، منطلقة من الموقف السياسي من الاتفاقية، فحضرت

الواقعيــة في الرواية وحاولت استقراء الماضي والانطلاق منه نحو المستقبل، وبعضها حاول التجديد في التقنية السردية التي تمزج الواقعي بالخيالي، ولعل من الروايات المكانية البارزة هنــا، رواية (عكا والملــوك)[٣] للروائي أحمد رفيق عوض التي امتــزج فيها المكان الواقعي بالخيالي وبالتاريخي، ونجح الروائي من خلال ذلك في تقديم المكان بطلاً للرواية من خلال قدرته على دفع الأحداث وتأجيجها.

ولعــل استقراء المكان الروائي في الروايــة الفلسطينية يجعلنا نخرج بنتيجة عامة، هي أن أهــم ما ميز رواية المــكان الفلسطينية، أنها كانت تنطلق من حق الــذات بالمكان، لذلك كان الفلسطيني الإنسان يجد نفسه داخل الرواية مُدافعاً عن المكان/ فلسطين بالمعنى الجغرافي[٤]، فغــاب التشفير الدلالي وحضرت الحُجّة الواقعية والدليل التاريخي والاجتماعي والنفسي، مع إغفــال لحضــور الآخر/ المحتل، أو الانطلاق منه في تقديم المــكان، وهذا ما نزعم أن رواية (جســر بنات يعقــوب)[٥] للروائي حسن حميد، قد حاولت تجاوزه ممــا جعلها تشكل تفرّداً في الروايــة الفلسطينية، على الأقل على صعيد التكنيــك الروائي في التعامل مع الفضاء المكاني الــذي يجعل من الفضاء/ المــكان الجزئي (الجسر هنا) نقطة الانطــلاق النصي، مع إضمار دلالته العميقة على المكان الكلي/ فلسطين.

ويتجلــى الانحراف الدلالي الذي اتسمت به هذه الرواية فــي ناحيتين مهمتين تمنحانها خصوصية واختلافاً:

الناحيــة الأولــى، ترتبــط بالتكنيك الروائي الذي اعتمده الســارد حسن حميد، فالرواية تدخــل قارئها في باب الإيهــام والالتباس منذ أسطرها الأولى، إذ تبــدأ الرواية بعنوان هو: (إشــارة لا بد منها) تقدّم التكنيك المعتمد فــي الرواية من خلال الريبة التي يطلقها السارد في نفس القارئ، والتي تنصّ على الآتي:

(هذا كتاب فيه مجموعة كتب، وصل إلي بالتوارث عن ثلاثة عشر جَدّاً، وقد عثروا عليه في خزانــة كتب جَدّنا الرابع عشر العلاّمة المقدسي المعروف إلياس الشمندوري، الذي عاش في مدينة القدس في بداية القرن الثالث عشر الميلادي أيام المماليك)[٦].

فالســارد بهذا الالتباس بين الفعل الروائي الذي يسم عنوان الرواية، وبين التاريخي الذي يزعمه، يُدخل القارئ في التباس مفاده: هل هو أمام نص مُحقّق أم أمام نص روائي؟ والحقّ

أننـــا أمام نص روائي اعتمد زعم التحقيق، وزعــم الزمان (العصر المملوكي/ والقرن الثالث عشـــر الميلادي) وزعم المروي عنه (إلياس الشمنـــدوري)، ليقيم تكنيكاً روائياً يعتمد أسلوب التحقيق، المتن/ الكتاب، والهامش/ الشروح لبعض أحداثه، الذي سيُبنَى عليه تكنيك الرواية، ومن هنا فالهامش هو متن حكائي أساسي في النص المروي، وإن اتخذ تسمية الهامش حيناً والتذييل حيناً آخر، وبناءً على ذلك فقد جاءت الرواية في ثلاثة عشر كتاباً (يعادل ما يُسمى الفصـــل في الرواية) مراعاة لهذا النهج التراثي في تقسيم الكتاب إلى كتب بدلاً من الفصول والأبـــواب، ثم إتّباع كل كتاب بجملة من الهوامش والتذييلات المُكمّلة والشارحة لبنية النص، لتصبـــح تلك الهوامش والتذييلات جزءاً أساسياً من الفعل السردي، وربما في اعتماد السارد لهـــذه التقنية ما يسوِّغه، فهو فـــي معرض دفاع ضمني، غير مباشر عن المكان، وأحقية أهله التاريخية به.

والناحيـة الثانية التي ميّـــزت الرواية، أنها رواية تحتفي بالمكان، فبطلها هو الجسر وما يحيـــط به، وهذا المكان الجزئي على ضآلته من حيث المساحة الجغرافية، إلا أنه تحوّل إلى فضـــاء دلالي يحمل بين طياته دلالات مضمرة غنية، إذا اشتغلت تقنية التأويل التي تبغي فكّ شيفـــرات النص ومضمراته. فقد خرجت الرواية عن إطار الاحتفاء المُؤدلج بالمكان العام/ فلسطيـــن الذي ميّز الرواية الفلسطينية على أقل تقديـــر، لتنتقل إلى المكان الخاص الرامز والمُشفّـــر، والبعيد عن الخطابية والمباشرة، وفي هذا انحياز للفن في تقديم المقولة بلبوس مختلـــف، من دون أن تتخلّى عن دورها وتأثيرهـــا، فالروائي حسن حميد يخرج عن المألوف عنـــد الكاتب العربي، إذ غالبـــاً ما نرى الكاتب العربي عامة والفلسطيني خاصة يقوم بوصف بطولات الفدائي العربـــي الفلسطيني ويضخّمها، لتخرج أحياناً عن الواقع. أمَّا حسن حميد، فإنـــه ينتقل إلـــى الطرف الآخر من المعادلة ليكشف لنا حقيقـــة عدونا وما هي الطرق التي يتبعها لتحقيق أهدافه.

مضمون الرواية

تـــدور أحداث الرواية بجوار الجســـر العتيق (جسر بنات يعقوب لاحقاً) المُشيّد على نهر الأردن، بالقـــرب من قرية الشماصنة المتخيّلة، حيث يجيء إليها المهاجر يعقوب من الشمال برفقة بناته الثلاث (الكبرى جوديـــت، والوسطى ميمونة، والصغرى دينة)، ويعقوب رجل رثّ الهيئة، بائس معدوم، يرافقه حمار متهالك يساعده في تجواله ونقل أمتعته.

ثم تُظهر الرواية أطماع يعقوب في السيطرة على المكان (الجسر) معتمداً على كل الوسائل غير الشرعية في سبيل تحقيق ذلك بانتهازية مميزة، تشير إلى صفة يهودية متجذّرة، وإن لم تذكرها الرواية صراحة، مُتّخذاً من أجساد بناته جسراً، لتحقيق تلك المطامع، ولاقتناص أملاك الآخرين وقضمها، إضافة إلى ممارسته الشعوذة على أبناء القرية، وادعائه شفاء المرضى، ومعالجة النساء العقيمات، يساعده في ذلك مهاجر آخر كان قد استقر في القرية هو سليمان عطارة، وكذلك عرّافة عجوز تأخذ لبوساً رمزياً موحياً بالنبوءة الدالة على احتلال المكان وتسويغ ممارسات يعقوب، ومساعدته على تحقيق مآربه.

إنَّ أحداث الرواية تنتشر على بقعة جغرافية صغيرة جداً لا تتجاوز الجسر، وما يدور في فلكه، ولكنّ المكان في الرواية ينزع منزعاً أبعد من شكله الهندسي، ليحمل خلفية حكايات شخصيات ارتبطت به، ويحمل دلالاته الخاصة بارتباطاته برموز وعلامات تشي بانتمائه إلى هوية قضية مصيرية[٧].

إنَّ الدلالة الخفية التي يريد حسن حميد تقديمها هي صورة انتهاك المكان وتغيير هويته بوافد جديد عليه أخذ تسمية مباشرة (المهاجر يعقوب) ولكنه في دلالاته البعيدة يشير إلى الهجرات اليهودية التي انتهكت المكان وصادرته من أصحابه، فالمكان/ الجسر يتعرّض لتهديد حقيقي بمجيء المهاجر يعقوب الذي يحمل مزاعم وأكاذيب مختلفة يحاول من خلالها أن يُكسب احتلاله للجسر شرعية قانونية، ولهذا يردّ على شاهين الذي جاء يسأله عن وجهته، في بداية الرواية، بقوله: **(إنه حارس الجسر وضامنه، واسمه يعقوب، ...وإنه سيحرس الجسر ويضمنه بموجب صك الحراسة والضمانة الممنوح له من السلطان، ...ريثما تصل منح السلطان التي ستمكنه من بناء بيت حجري كبير يقيه وبناته وزوّاره برد الشتاء، وسارع يعقوب وبحركة مضطربة، وأخرج من بين ثيابه لفافة ورق راح يفتحها أمام نظر الرجل، داعياً إياه ليقرأ الكلام المخوّل له بحراسة الجسر وضمانه، وحرص حرصاً شديداً على أن يريه الخاتم والتوقيع)**[٨].

ساعد الجميع يعقوب وبناته في بناء الخان وإغلاق الجسر وحراسته، وإجبار أهل القرية على دفع الضريبة عند عبورهم الجسر، كما مارس يعقوب مهنته في الدجل على الناس وادّعاء علاجهم من الأمراض، إلى أن يكتشف أهل القرية خداعه وكذبه، ويكتشف أحد رجال القرية شعوذته عندما يجده عارياً إلى جانب زوجته، فيقتله، ويقتل زوجته، ثم يقوم عصمان

حارس الجسر بقتل القاتل، ويلاقي عصمان الذي يُمثّل أداة السلطة القامعة المصير نفسه، ويدفن الجميع في مقبرة الخان، ليعود الأهالي ويثبّتوا الجسر ويهدموا بيت يعقوب، ويعود الجسر إلى ما كان عليه قبل مجيء يعقوب وبناته.

الجسر فضاءً مضاداً

لو تأملنا العنوان (جسر بنات يعقوب)، فإننا سنجد أنفسنا أمام الحقائق الآتية: إنَّ الجسر بهذه التسمية هو مكان واقعي حقيقي قائم على الضفة الغربية لنهر الأردن، والإشكالية التأريخية في هذا العنوان تكمن في صيغة الجمع (بنات)، إذ إن يعقوب وهو إسرائيل الذي ينسب إليه بنو إسرائيل - كما يشير ابن كثير[٩]- ليس لديه سوى بنت واحدة فحسب هي دينا[١٠]، ومن ثمَّ، فالمخيال الشعبي هو صانع التسمية على خلاف في سببها وأصلها، ومن هنا فالرواية تحاول تقديم تفسير لهذه التسمية عبر المخيال الفني الذي ينطلق من فرضية وجود ثلاث بنات ليعقوب، جئن معه إلى المكان مع وجود بنت أخرى كانت قد توفيت، ومن ثمَّ لم تكن حاضرة في صناعة الحدث، هؤلاء البنات الثلاث سينقلن تسمية الجسر العتيق إلى تسمية أخرى (جسر بنات يعقوب) بعد احتلال أبيهن للمكان الذي سيصبح مكان إقامتهن الدائم بعد وفاة والدهن يمارسن فيه الدعارة.

فالمخيال الروائي يعتمد التسمية الشعبية وينطلق منها، ليقدّم عملاً روائياً يمزج الواقع بالخيال، ولكن في النهاية يقدّم مقولة أحقية أصحاب المكان به بطريقة موحية بعيدة عن الخطابية والمباشرة. يعزّز ذلك من فرضية قرية الشماصنة المحاذية للجسر، فهي قرية متخيلة، وليس لها وجود تاريخي أو جغرافي، وإنّما هي فضاء مُكمّل للجسر في الرواية.

اعتمد حسن حميد على الفضاء المضاد المُكوّن من مكان رئيسي مركزي هو البطل الحقيقي للرواية هو: الجسر، ومن أمكنة ثانوية تابعة للمكان الرئيسي هي: الخان والنهر والمقلع والطاحون وقرية الشماصنة والطبيعة المحيطة بهذه الأمكنة، كما اعتمد على علاقة هذا الفضاء المضاد بشخصية يعقوب خصوصاً، وشخصيات بناته الثلاث، وسليمان عطارة ورحمون عموماً. وقد ابتدع أمكنة متخيلة ذات مرجع أسطوري غير واقعي، أو قل إنه بنى فضاء لفظياً ليس له مرجع غير ذاته ونجح في تحييد الأيديولوجية، وبقيت مضمرة غير مباشرة[١١]، وشكّل منها كلها فضاء روايته.

الجسر فضاء للوطن المنتهك

تتجلى معالم انتهاك الجسر وتغيير معالمه ومعالم المكان، بمظاهر مختلفة يمكن استنتاجها على النحو الآتي:

١- انتهاك طهرية المكان: (ثنائية المُقدّس والمُدنّس):

ويظهر ذلك من خلال تعامل بنات يعقوب مع الجسر، بوصفه وطناً يفيد السكينة، وبوصفه مكاناً للمتعة فحسب، يُستظل به، ويخلق أجواء جنسية:

(...وبعدئذ أطلقوا البصر في البعيد البعيد، وتنفسوا براحة فقد صار لهم بيت، تحفُّ به الأشجار، وبقربه درب طويل مترب، وجسر خشبي عتيق، ونهر صاخب، وطواحين الماء تؤنسه بهديرها الرتيب المتواصل، لحظتئذ انحدروا عبر درب صغير متعرّج إلى تحت الجسر، نحو النهر وهم يتملّون ارتفاعه، وامتداده فوق النهر الذي تناقصت مياهه كثيراً عن الحد الذي كانت عليه في الشتاء، والتي تركت آثار أملاحها البيضاء على أعمدة الجسر...)(١٢).

ثم يحضر المشهد الجنسي، والطهري للمكان: (ثنائية المقدس والمدنس)، منذ اللحظات الأولى لمواجهة الجسر/ المكان، فتظهر ثنائية الغريب المُدنِّس، والماء المقدس، ولعل المشهد الوصفي الآتي يعبّر عن ذلك:

(قرب الجسر، وفي ظله، شرعوا في إزالة أوساخهم، البنات انتحين جانباً، تسترن بشجيرات الحلفا والقصب الكثيفة جداً، وبدأن بالاغتسال، وقد علا صوت تراشقهن بالماء، كما ارتفع همسهن، وكأن الحياة عادت ودبت في أجسادهن التي كانت منهكة تماماً)(١٣).

فاللغة الدالة التي يُوردها السارد في وصفه هي لغة غير بريئة، بل مُشفّرة عندما تصف درن الأجساد بلفظة (الأوساخ) التي تدل على الدنس، ثم يجعل من ماء النهر الجاري تحت الجسر وسيلة طهرانية لإزالة ذاك الدنس، فالوافدون على المكان هم طارئون عليه.

٢- ذرائع احتلال الجسر:

وتبرز تلك الذرائع من خلال محاولة الإجابة عن السؤال الآتي: لماذا اختار يعقوب الجسر؟

وتظهر الإجابة في الرواية من خلال: وريقات صفراء ذات إيحاء توراتي مضمر غير مصرح به (فلسطين أرض الميعاد). وورقة صك الحراسة التي أشرنا إليها، ففي الوريقات

الصفــراء إجابــة ذات إيحاء صهيوني، والوصــف (صفراء)، الذي يطلقــه السارد، دال على قدمها، وعلى زيفها، وهي الوريقات التي أخرجها يعقوب من صدره في مشهد اللحظة الأولى للوقوف على الجسر والوصول إليه:

(أخرج منها يعقوب من صدره وريقات صفراً، وشرع يقرأ فيها بصوت عال:

يصادفـك فـي حياتـك صخور وأشـواك ودروب ملتويـة، وتمضـي بـلا أخ أو أب، لكن الرب سيساعـدك، وقـد وصلت النفس إلى هجير يأسها، فلا تقنط فمن بطـون الأشواك يُخرج لك طعاماً طيباً، والدروب الملتوية تصل بك إلى ما تودّ وتشتهي، ومن الناس من يسخر لك أخوة وآباء، ومن صلبك يعطيك المعونة والأنس...)(١٤).

فالجســر رمز لفلسطين، ويعقوب رمز للمحتل الصهيوني، والأوراق الصفراء هي الذريعة الإلهيــة التي زعمها يعقوب ومن ثم الصهيوني فــي احتلال المكان، وهذا ما سوّغ أن تحتوي تلك الوريقات على كل ما يدل على تسهيل السيطرة على الجسر بذريعة إلهية (الرب هو الذي اختار له هذا المكان)، وتكشف بقية أحداث الرواية زيفها ووهمها عندما تنتهي بموت يعقوب وضياع بناته في ملهاهم الليلي يقتنصن اللذة والمال من أجساد مستباحة.

أما صك الحراسة، فهو الذريعة السياسية أو الحجة القانونية التي يستند إليها يعقوب في إقامتــه قرب الجسر، وهذا ما لاحظناه في حديثه السابق مع شاهين وكيل المعصرة، عندما سأله: (..إن كان هو ضيفاً أو مهاجراً أو رحّالة أو مطروداً أو طالب علم؟! فأجابه يعقوب، أنه حارس الجسر وضامنه،... بموجب صك الحراسة...)(١٥).

فســؤال شاهيــن دال على إنســان دخيل على المــكان (ضيف أو مهاجــر أو رحالة...)، واضطراب يعقوب دال على زيف الحجة التي جاء بها لاحتلال المكان، وعدم الثبات بالمكان دال على انتهازية للمكان، وعدم انتماء، فالنجاح في المهمة المضمرة (السيطرة على المكان) هــو الدافع للبقــاء أو المغادرة بحثاً عن مكان آخر، ثم سلسلــة أحداث الرواية اللاحقة التي تغيّــب السلطان وتظهر علاقــات انتهازية في بناء الخان والسيطــرة على الجسر، من خلال استغلالــه لبناته لتأمين المال الذي يعزز بسيطرته، فيغيب الصك المزور وتحضر الانتهازية، يعــزز ذلك تندّر أهل القرية علــى صك الحراسة وعلى يعقوب مــن دون أن يكتشفوا حقيقة الأمــر، ولعل في ردة فعل شاهين الساذجة مثالاً دالاً على ذلك، عندما يحدّث نفسه عن صك حراسة الجسر متسائلاً:

(يا لهذا الرجل المسكين،

ويا لبناته المسكينات!!

فهو سيحرس الجسر ممن؟!

وسيضمنه.... كيف؟!

فالجسر منذ الأزل، لم يحتج حراسة، ولم يضمنه أحد، والحيوانات يعبرون عليه من جهة إلـى أخـرى دونما إذن أو سؤال، فما بال يعقوب وبناته؟ سؤال ردده مرات عديدة، ولم يصل إلى إجابات عنه، ولم يتضح لهم معنى حراسة الجسر وضمانته إلا بعد وقت طويل؟!)[١٦].

فحلـــول يعقـــوب وبناته في هذا المكان أمر غريب لم يجد أهـــل قرية الشماصنة تفسيراً مقنعـــاً له، وهو ما سيتضح لاحقاً بأن الهدف الرئيس لذلك هو السيطرة على الجسر وفرض رسوم على الناس الذين يعبرونه، وبناء خان للمسافرين العابرين وغير ذلك.

كمـــا برز الجســـر عنصراً رئيساً في تنمية الصراع وتأجيجـــه في الرواية، وهذا ما يظهر مـــن خلال مشاجرات يعقوب مع الناس، **(حيث تمرّد الناس عليه، وأجبروه مرات عدة على أن ينـزل الجسـر المعلق في الهواء دون أن يدفعوا شيئاً، وكان يعقوب يوافق مرغماً، يقول لبناته اللواتي يراقبن انكساره، ويعايشن وحدته، مع الأيام ستتعود الناس على الدفع، قبل أن يعبروا، سيجهزون ما سيدفعونه، الأيام كفيلة بهم)**[١٧].

والملاحـــظ أن المقبوس السابق قد ورد تحت عنوان (هامش صغير) على الكتاب العاشر مـــن الرواية، ولذاك دلالاته، التي مـــن أهمها أن السارد يجعل الفعـــل المقاوم ليعقوب فعلاً هامشياً، لم يرتقِ إلى مستوى المتن، ومن ثمَّ ففيه نقد ضمني لضآلة هذا الفعل.

ويُضاف إلى كل ذلك أن الجسر هو المكان المركزي، مما يجعل احتلاله المدخل للسيطرة على طريق العابرين، ولاستغلاله كممر وحيد لهم، وأخذ المال ثمناً للعبور، ومن ثمَّ كل الأمكنة هي تابعة للجسر، لأن السيطرة عليه تعني السيطرة على ما حوله.

٣- فكرة القربان/ الأضحية وإضفاء الشرعية الدينية على افتراس المكان/ الجسر:

تحتـــل أسطـــورة القربـــان وشعيرته مكانة رفيعة فـــي المنظومات الطقسيـــة لدى معظم الشعوب، إذ يرمز القربان إلى الدنو والاتصال والتقرب وقيام قرابة رحمية بين طرفي الطقس القرباني، مُقدّم القربان وقابله، ويقدم القربان إلى كائن خفي، إلهي أو قدسي[١٨].

وفكــرة القربان للجسر في الرواية تبرز البعــد الأيديولوجي الديني ليعقوب، عندما أراد أن يقــدم الأضحية للجسر/ المكان، إذ تبدأ عندمــا يفكر يعقوب بتقديم إحدى بناته (البنت الصغرى) قرباناً للجسر، وهذا ما يُلحظ في قوله:

(مـا يبكينـي يا بناتي، هو أنه لا مناص من تقديـم دم طاهر لمباركة مكاننا الجديد هذا، وبغير الدم لن يبارك الرب مقامنا)[١٩].

ثـم في ردّه على بنته عندما خاطبته (هل ستقتلني)، بقولــه: (لا سأضحي!)[٢٠]، مدافعاً عن ذاك الفعــل بقوله: إنه (**سيعدّ من جـذع شجرة البلوط المذبح، وإنه سيقـدّم للجسر والنهر معاً أطيب وأطهر ما لديه من دم، وذلك قبل أن تشرق الشمس لكي يبارك الرب قدومه ومقامه**)[٢١].

ثــم ينتهي إلى تقديم حماره بديــلاً من البنت في إشارة إلى انتهازيــة تسوّغ كل ما تفعله وتضفــي عليه بعداً شرعياً مزيفاً. نرى هنــا الجانب العقدي الانتهازي الذي يرى في كل من حولــه وسيلة لتحقيق غايته ومطامعه وجشعــه، حتى لو اقتضى الأمر التضحية بإحدى بناته قرباناً للرب.

لاشك أن فعــل التضحية بالحمار ينطوي على دلالات ساخرة تظهر الرابط الواهي الذي يربــط يعقوب بالمــكان، فالمعروف تاريخيــاً أن الأضحيات تكون مــن الفتيات وفي حالات أخــرى مــن الفتيان مثلما حصــل مع سيدنا إبراهيــم، ولا يخفى، هنــا، التناص الديني في بنــاء الشخصيات الروائية مع قصة الذبيح إسماعيــل أو إسحق بن إبراهيم، على خلاف في الرواية[٢٢]، حين همّ يعقوب بالتضحية بإحدى بناته أمام الجسر.

٤- الجسد فضاء لانتهاك المكان:

فالبنات الثــلاث في الرواية جسر للوصول إلى المكســب المادي كما نلحظ في محاولة يعقوب استغلال سليمان عطارة الرجل الوافد إلى القرية والذي حقق مكانة من خلال انتهازيته (هو صورة اليهودي الشبيه ليعقوب في اتباع الانتهازية نفسها) عن طريق تزيين أمر الزواج من إحــدى بناته (البنت الكبرى جوديت)، فيعقوب يريد أن يستخدم سليمان عطارة جسراً و(أداة لتنفيذ مآربه في بناء خان للنزلاء قرب الجسر، ثم إغلاق الجسر أمام العابرين ليجبرهم على دفع الأموال له، وهو مستعد أن يقدم لسليمان ما يطلبه حتى ابنته جوديت)[٢٣].

وهنــا نلحظ ارتبــاط الجسر بالنهر ثم بالأشجار، كل ذلــك كان وسائل مساعدة في الروايــة على إخفاء الممارسات الجنسية غير الشرعيــة لبنات يعقوب، فالماء والشجر

بالإضافــة إلى ما يتمتعان به من صفات إخفائية، فهمـــا عناصر إغوائية تكمل المشهد الجنسي:

(فـي هـذا المكان ووسط الماء الدافئ الساخن واللامع، انكشفت أجساد بنات يعقوب على بعضها بعضاً...)(٢٤).

وتحضر المشاهد الجنسيـــة الماجنة فضاء لتشويه جمال المكان وبكارته، كما نقرأ مثلاً في الوصف الدال الآتي:

(وبينما هما توزعان البصر فيما حولهما، شاهدتا شاباً جميلاً يتعرى تحتهما بالقرب من قواعـد الجسر ليغتسل وكأن ما من أحد يعنيه،... بدا لهما بجسده المتناسق وشعره الطويل، وتبادلت كل منهما النظر إلى وجه أختها، ..إنه رحمون... وراحت كل واحدة منهما تفكر أمام أختها بصوت عال، ...وبعد حوار وغمز وتشجيع، تجرأت الأخت الصغرى وقالت لأختها سأنزل إليه...)(٢٥).

وسيتكـــرر هذا المشهـــد الجنسي في الرواية إلى أن يتحول المـــكان إلى ماخور بعد وفاة يعقوب.

٥- الشعوذة فضاء انتهازي للسيطرة:

وهنا لا بد من تسجيل ملاحظة مهمة، فالجسر يأخذ مكاناً قصياً عن البلدة، وهذا يمنح الشخصيـــة الغريبة سمة اعتبارية مميزة عـــن السكان الأصليين، إذ يحفّها الخفاء والغموض، ومن هنا نجح يعقوب في مهنة الشعوذة، فالشخصية الغريبة هي الأقرب لممارستها، لما تتمتع به من انغلاق عن السكان المحليين، فهي شخصية غير معروفة السيرة والتاريخ، ولا إرث لها في هذه الأرض، مما يجعلها مجهولة، والجهل يقرّبها من فكرة القداسة بالمعنى الشعبي، أي يؤهلها لتأخذ دور المشعوذ، بخلاف الشخصية المحلية التي غالباً ما تكون مكشوفة من خلال معرفة الآخرين بها، وهنا نلحظ تضافر المكان مع الشخصية لإعطائها تلك الأهمية.

كذلك تحضر الشعوذة في شخصية المرأة العجوز المشعوذة وهي ذات مواصفات أسطورية عندمـــا يسند إليهـــا السارد عدداً من الصفات الخارقة لطبيعـــة البشرية، فهي جسر لتسويغ المطامع، فقد شجعت يعقوب على المضي إلى هدفه(٢٦)، كما شجعت جوديت على الزواج من سليمان عطارة الذي يكبرها كثيراً في السن، فتقدمه في السن يعني دنو أجله، وإمكانية وراثة ماله، وإمكانية خيانته أيضاً(٢٧).

استعادة الجسر، استعادة الوطن والحق

ويتمظهر ذلك بمظاهر متعددة يمكن أن نتلمس أهم ملامحها بالنقاط الآتية:

١- الحضور الطاغي للمكان وتأكيد الهوية:

ركـز السارد على الوصـف الجمالي للمكان المطمُوع به، ابتداء مـن موقعه، وانتهاء بكل تفصيلاته الطبيعية، فقد انطلقت متوالية وصف الأمكنة من مكان مركزي يقع قرب الجسر، ذلـك الجسر الذي حطّ يعقوب وبناته وحماره رحاله قربه، وكانت عبارة (هنا يا بناتي)(٢٨)، بداية وصف هذا المكان المركزي على النحو الآتي:

(كان المـكان قـرب الجسـر العتيق تماماً، قرب مساحة واسعة مـن شجيرات القصب والحلفا والسعد والبربير التي لم تصفّر أوراقها بعد، التي علت قاماتها وامتدت حتى جاوزت علو الجسر بأوراقهـا العريضـة الحادة والهاجعة تحت وطأة حر الظهيرة، وقـرب الطواحين المدارة بالماء، والتي علا ضجيجها وارتفع، وقد انشدت إلى الصخور المجاورة لها أرسنة الحمير والبغال التي جاءت إليها بأكياس القمح لطحنها من قرية الشماصنة والقرى المجاورة لها)[٢٩].

فالوصـف هنـا ركّز على موقع الجسـر، وعلى عناصر الطبيعة التـي تحيط به، وتعطيه فضاء جمالياً يجعل الإقامة فيه، أو السيطرة عليه مغنماً، وبعد أن استقر يعقوب قرب الجسر حكمت ثنائية القرب والبعد تقنية الوصف، فالتركيز على القريب يستدعي وصف التفصيلات والجزئيـات للمكان المركـزي (الجسر وما حوله) وهو الهدف المُبتغـى السيطرة عليه، أما الأماكن الفرعية أو المُكمّلة، فحكمتها تقنية الوصف عن بعد، فغامت تفاصيلها انطلاقاً من أنها كانت أماكن ثانوية تابعة للمكان الهدف، وهو ما يمكن ملاحظته حين استقر يعقوب على الجسـر، وأطلّ على قرية الشماصنـة، ليصف لنا السارد هذا المشهد بالقول: **(من على بعد بـدت ليعقـوب وابنته الكبرى بيوت الشماصنة متناثرة على مساحات واسعة من الأرض، كأنها توازعـت الجهـات وانفردت بها وحدها، بيوت متوسطة الارتفـاع، رمادية اللون، زنّرت حجارتها خطوط بيضاء..، مسيجة بسياجات عريضة من أغصان شجيرات السدر الشوكية...)**[٣٠].

كما بـرزت ثنائية العلو والانخفاض في وصف المكان بكل ما تحمله من دلالات مضمرة، وهـذا ما نلمحه عندما تصف الرواية مكانيين متفاوتين علـواً وانخفاضاً، الدير القابع على أعلـى الجبل، والجسر/ المكان المنخفض مقارنة معـه، (فالدير الذي يقع على جبل مرتفع تعيشـ فيـه الراهبات بما يحملنه من زهد في الحياة وبحث عن شفاء الروح، وفي مكان عال

أقرب إلــى السماء ليحمل معه بعداً روحياً. والمكان الآخر الذي اختاره يعقوب بنفسه يحمل بعداً مادياً ليحمل معه كذلك بعداً يناقض الموقع الأول فهو مكان خفيض قرب الجسر، فهو مــكان يرتبط بالحياة اليومية قرب الجسر ليكون يعقــوب حارسه، وليبني الخان بجواره، كي يكــون جابياً ومتاجراً ببناته من أجل المال، وهكذا يكون المكان جزءاً حيوياً في بناء الصورة النمطية ليعقوب وبناته؛ اليهودي الذي يسعى إلى المال بأي ثمن)[٣١].

ولعــل الذي كان يحمل الكاتب على العنايــة الشديدة بالمكان الروائي هو حرصه الشديد على إثبات الوجود الشرعي للوطن الفلسطيني الذي اغتصبه الأعداء، وحاولوا امتلاك أرضه بقوة الحديد والنار، فكل شيء ذو صلة بالمكان هو ذو صلة بالجغرافيا، وهو ذو صلة حميمة بالوطــن السليــب، فالعناية بوصف المكان في هذا العمل الروائــي تعني التركيز على قضية وطنية وجودية[٣٢].

ممــا لا شك فيــه أن الوصف في الرواية هو الوسيلة اللغويــة التي تقدم المكان للمتلقي، (فالوصــف هو الذي يرسم أبعاد المكان ومظاهره ليجعــل المتلقي قادراً على إدراكه وقبول مــا يجري فيه، وقد تبارى الروائيون التقليديون، ابتداء من بلزاك في تجويد وصفهم للمكان، لأنهم آمنوا بأنه الخلفية التي تساعدهم على توضيح حركة الشخصيات وأمزجتها)[٣٣].

وللتدليل على أهمية المكان، وبروزه بشكل طاغ في الرواية، نشير إلى أن كل كتب الرواية (فصولها) قد افتتحت بوصف المكان.

فالمكان يشكّل هاجساً للراوي، وهو بذلك أبعد من أنّه مساحة صغيرة تحوي مجموعة من البشــر. بل تعدّى ذلك كله ليصبح الكيان والهوية، ومن هنا امتلك المكان ثراء من نوع خاص فــي الرواية فهو البطل الرئيس فيها، فمن الوصف المُسهب لكل جزئيات المكان، إلى تغيير مواقع النظر للمكان الواحد أحياناً، على نحو ما يفعل المصور السينمائي[٣٤].

٢ - التركيز على فقدان الانسجام بين المهاجرين:

إن إشارة السارد إلــى فقدان ما بناه يعقوب وسليمان عطارة للألفة والانسجام، هو جسر لخرابه وزواله، وهذا ما يتضح في المقطع الآتي:

(بــدا بيت يعقوب الحجري الواسع، وبيت سليمان عطارة وجوديت الحجري الواسع أيضاً، وغرفة عصمان القريبة تماماً من الطرف الشرقي للجسر تجمّعاً سكنياً جديداً تماماً في كل شــيء، نسيجــاً آخر في المنطقة نسيجاً محايــداً لا تنقصه إلا الألفة والانسجام مع ما حوله

من بيوت، وأمكنة، وظلت غرفة عصمان، على سبيل المثال، مكاناً للخوف، والقسوة، والأسرار والوحدة المطلقة، فلا أحد يقترب منها أو ينوي دخولها)[٣٥].

فضيـاع البنات وافتقـاد الحميمية في بيت يعقوب نتيجة غيـاب الانسجام وتفرق أهداف ساكنيه.

٣ - رمزية زوال الخُطا وآثارها عن الطريق:

وهنـا تظهر رمزية الحوار بين الشخصيـات، الذي يعزز فقدان الصلة الحميمية الرابطة بالمـكان، وهذا ما يمكـن أن نمثّل له بالحوار الآتي بين المُهاجِرَيـن الغريبين الوافدين إلى المكان، يعقوب وسليمان عطارة:

(أترى الدرب يا سليمان، إنه يمحو آثار خطانا!!

ما السبب..؟!

وبهدوء يجيب سليمان عطارة:

لأن الدرب ليس لنا!!!

وكأن الجواب فاجأ يعقوب، فيهتف:

ماذا؟!

ودون إجابة!! يدفعه سليمان عطارة أمامه، وهو يقول له:

فكّر بالخان وبكيسك الفارغ، يا يعقوب، ودعك من الأسئلة الموجعة!!)[٣٦].

فانمحـاء خُطا المهاجرين على الدرب، هو رمـز لفقدان الانتماء للمكان، وهذا ما عبّر عنه سليمـان عطارة صراحة في الحوار: (لأن الدرب ليس لنا)، ومن ثمَّ شعور يعقوب، بأنهم لصوص هو شعور حقيقي، وإن اعتراه النفي في سياق الحوار، الذي يفضي إلى أن الزوال حتمي، فلذلك لابد من استثمار المكان استثماراً كاملاً وجمع النقود استعداداً لمغادرة المكان إلى مكان آخر.

٤ - انقطاع نسل المهاجرين:

لم تكن مآلات الشخصيات والمكان في نهاية الرواية مآلات بريئة، بل هي صدى للمشتهى والمُتمنّـى المأمـول، وهو زوال الاحتلال، فقتل السارد لشخصيـة يعقوب في نهاية الرواية، يخفـي نيّـة قتل المحتـل الغاصب. وبنات يعقـوب اللواتي مَنحنَ اللذة لكل مـن يطلبها، لم يستطعن أن يمنحن الحياة لطفل يكفل استمرار الذرية:

(كـنّ زاهدات بالأطفال، حتى جوديت التـي وقفت على عجز سليمان عطارة، لم تفكّر بأن يكون لها ولد تسجله على اسم سليمان عطارة، لتأخذ أملاكه باسم الأمومة، كانت هي الأسرع بين أختيها للخلاص من الجنين...)[٣٧].

ومـن هنا تحوّلن إلى (محرقة للأجساد اللاذعـة) يقدِّمنَ الرغبة لمن يشتهيها، وينحصر همّهـن فـي جمع المال من وراء بيع الجسد، إلى أن ولّى جمال الأجساد وصار أثراً بعد عين، وأصبحن حكايات تُروى فحسب.

٥ - نهاية الرواية/ إعادة تثبيت الجسر: الاحتلال كابوس حقيقي مصيره الزوال:

إنّ استعادة المكان قد ظهرت من خلال الإشارات الصريحة إلى فكّ الارتباط بين يعقوب والمكان، وهي إشارات تظهر جلياً في الوصف السردي لشخصية يعقوب:

(يعقـوب لـن يـزرع شجـرة أو يربي بقـرة أو بغلـة، لأنه لا يحـب الارتبـاط بالأمكنة مهما طـال فيهـا، فيعقوب وأمثاله، ومنـذ أن يُخلق الواحد منهم تُخلَق معـه جرثومة حب التنقّل إلـى مـكان آخر، وحب العزلة والانطواء، لأن الآخرين مثل الضـوء يكشفون أعماقه ودواخله، وغاياته الرخيصة)[٣٨].

ومـن ثم، فـإنّ إعادة تثبيت الجسر في نهاية الرواية رمـز دال على زوال الكابوس/ زوال الاحتلال، وهذه الدلالة ظهرت بعد زوال كابوس يعقوب وبناته، وقد أشار الكاتب إلى ذلك في التذييل الأخير من الرواية:

(بدا كل شيء مثل الحلم، أو الكابوس الطويل، حلم له متعته ومخاوفه، حلم مثل المنجم فيه الثمين والبخس أيضاً.. لم يبق منه سوى الحجارة السوداء والمقبرة، وآثار الخطا، التي مشت تلك الدروب)[٣٩].

فإذا كنا قد لاحظنا رضوخ أهالي الشماصنة ليعقوب واحتلاله للجسر، ففي النهاية عندما زال خوفهم واكتشفوا شعوذته أعادوا الأمور إلى نصابها قبل مجيء يعقوب:

(وبعـده عـاد الأهالـي وثبتوا طرف الجسـر الشرقي فـوق الدعامة الكبيـرة، وهدموا بيت عصمان، وأعادوا الجسر إلى ما كان عليه قبل مجيء يعقوب وبناته)[٤٠].

شفّـر الراوي المكان بطريقة مضمرة موحية، فالمكان يُفرض على الشخصيات والحدث لا العكس، وهذا ما يؤكد مقولة عامة مفادها أن الجسر / المكان هو محور حياة الفلسطيني

ابتداء من مرحلة النزوح والتشتت على القارات، وانتهاء بحلم العودة إليه، فالمكان يشكّل بؤرة التفكير، وبؤرة الكتابة(٤١).

خاتمة (المآلات الدلالية للجسر):

يمكن إيجاز المآلات الدلالية للجسر في الرواية على النحو الآتي:

- صك الحراسة جسر لاحتلال المكان.
- شخصية سليمان عطارة/ الشيخ العفن جسر ليعقوب لتحقيق السيطرة الاقتصادية.
- بنات يعقوب/ أجساد تشكّل جسراً انتهازياً للسيطرة على المكان/ الجسر، وللسيطرة على الناس وذوي المال والنفوذ.
- الشعوذة جسر لبطل الرواية يعقوب للسيطرة على أفكار الناس، واستغلال جهلهم ومآسيهم في الشفاء والنسل.

ومن ثمّ فاستعادة المكان اقتضى:

- موت يعقوب جسر لاستعادة المكان/ الوطن.
- إعادة الجسر لما كان عليه جسراً لكسر الخوف واكتشاف الحقيقة واستعادة المكان قبل الاحتلال.
- انقطاع النسل لدى هؤلاء المهاجرين، جسر لانقراض المحتل.
- موت عصمان اليد الباطشة ليعقوب، جسر للقضاء على القوى المتسلطة القامعة المدافعة عن الاحتلال من طبقة الوصوليين والانتهازيين.
- إعادة تثبيت الجسر، هو جسر رمزي لاستعادة المكان/ الوطن قبل مجيء المحتل.

الهوامش

(١)- المكان في روايات سحر خليفة، د. حسان الشامي، لاريسّا أحمد: ٤٣٧- ٤٣٨.

(٢)- ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية - غسان كنفاني، إميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا، فاروق وادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١: ٥٦.

(٣)- صدرت رواية (عكا والملوك) للروائي أحمد رفيق عوض، عن منشورات بيت المقدس للنشر والتوزيع، رام الله، فلسطين، ٢٠٠٤م.

(٤)- للاستئناس إلى هذه النتيجة وتأكيدها، يمكن الاطلاع على كتاب: نشيد الزيتون، قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية، نضال الصالح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م، وانظر: الزمان والمكان في الرواية الفلسطينة، علي محمد عودة، مكتبة دار المنارة، ط٢، ١٩٩٧م، وانظر: في الرواية الفلسطينية فخري صالح، دار الكتاب الحديث، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

(٥)- فازت الرواية بجائزة نجيب محفوظ للرواية عام ١٩٩٩م، وصدرت في طبعتها الثالثة عن دار السوسن للنشر والطباعة، دمشق، ٢٠٠٢م. وسنعتمد هذه الطبعة في هذا المقال.

(٦)- جسر بنات يعقوب: ٧.

(٧)- المكان في الرواية العربية، غسان السيد، ضمن كتاب: حسن حميد الموعد المالح في الزمن المالح، مجموعة مؤلفين، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٩م: ٢٩٦.

(٨)-جسر بنات يعقوب: ٦٩.

(٩)- قصص الأنبياء للإمام أبي الفداء إسماعيل بن كثير (٧٧٤هـ)، تحقيق ومراجعة: لجنة من العلماء، دار القلم، بيروت، ط٨، ١٩٨٨م: ٢٢٣.

(١٠)- المصدر السابق: ٢٢٥، ٢٢٧.

(١١)-الفضاء المضاد: ٢٦٢.

(١٢)- جسر بنات يعقوب: ٦٦- ٦٧.

(١٣)- المصدر السابق: ٦٧.

(١٤)- المصدر السابق: ٦٨- ٦٩.

(١٥)- المصدر السابق: ٦٩.

(١٦)- جسر بنات يعقوب: ٧٠- ٧١.

(١٧)- المصدر السابق: ٢٥٣.

(١٨)- انظر: معجم المصطلحات الأسطورية، أحمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٦م: ١٠٩.

(١٩)- جسر بنات يعقوب: ٧٣.

(٢٠)- المصدر السابق: ٧٤.

(٢١)- المصدر السابق: ٧٥.

(٢٢)- تؤكد التوراة أن إسحق بن إبراهيم هو الذي أمره الله سبحانه وتعالى بذبحه، والتضحية به، وقد ورد ذلك في سفر التكوين نصاً على النحو الآتي: «وحدث بعد هذه الأمور أن الله امتحن إبراهيم. فقال له: يا إبراهيم. فقال: هأنذا. فقال: خذ ابنك وحيدك الذي تحبه إسحق، واذهب إلى أرض المريا وأصْعده هناك على أحد الجبال الذي أقول لك. فبكَّرَ إبراهيم صباحاً وشدَّ على حماره وأخذ اثنين من غلمانه ومعه إسحق ابنه وشقق حطباً لمحرقة وقام وذهب إلى الموضع الذي قال له الله (التكوين ٢٢ ١-٣)، ولم يذكر القرآن الكريم اسم الذبيح صراحة (ينظر سورة الصافات: الآيات: ١٠٠-١٠٢)، وقد أكد بعض العلماء ومنهم القرطبي والطبري، أنه إسحق بن إبراهيم الذي بشرت به الملائكة سيّدنا إبراهيم وزوجته سارة. وذهب ابن كثير الدمشقي إلى أنه إسماعيل عليه السلام، ينظر: قصص الأنبياء، لابن كثير: ١٦٠-١٦١-١٦٢.

(٢٣)- المـــكان في الرواية العربية، غسان السيد : ٢٩٤، وتجـــدر الإشارة إلى أن الرواية تقدم انتهازية يعقوب التي تنحو منحى التضحية بكل شيء في سبيل الوصول إلى غايته، فقبل احتلاله للمكان كان قد قدّم جسد زوجته (التي توفيت قبل مجيئه للمكان) للأرمني حتى يتعلم مهنة الحلاقة، وقد وصل الأمر بالأرمني إلى طلب الزواج بها، فأقنعه يعقوب أن يكون الزواج سرياً. انظر: جسر بنات يعقوب:١٠١.

(٢٤)- جسر بنات يعقوب: ١٥٥.

(٢٥)- المصدر السابق: ١٠٣.

(٢٦)- انظر: على سبيل المثال جسر بنات يعقوب، الحديث عن الأضحية صفحة ٦٣ وما بعدها، وصفحة ٨١ وما بعدها.

(٢٧)- المصدر السابق: ٢١٥.

(٢٨)- المصدر السابق: ٦٥.

(٢٩)- المصدر السابق: ٦٥-٦٦.

(٣٠)- المصدر السابق: ١١١.

(٣١)- صورة الآخر عند الروائي حسن حميد، صالح أبو إصبع، ضمن كتاب الموعد المالح في الزمن المالح: ١٦٢- ١٦٣.

(٣٢)- الشخصية اليهودية في جسر بنات يعقوب، عبد الملك مرتاض، ضمن كتاب الموعد المالح في الزمن المالح: ٩٥.

(٣٣)- ج.ب كولدنستيـــن، الفضاء الروائي (ضمن كتاب: الفضاء الروائي) ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢م: ٣٤.

(٣٤)- انظر: المكان في الرواية العربية، غسان السيد: ٢٩٧، وانظر: جدلية الواقعي والرمزي في رواية جسر بنات يعقوب، محمد توفيق الصواف: ١٨٨.

(٣٥)- جسر بنات يعقوب: ٢٥٤.

(٣٦)- المصدر السابق: ١٧١- ١٧٢.

(٣٧)- المصدر السابق: ٢٧٤.

(٣٨)- المصدر السابق: ٥٩.

(٣٩)- المصدر السابق: ٢٧٨.

(٤٠)- المصدر السابق: ٢٧٧.

(٤١)- المكان في الرواية العربية، غسان السيد: ٢٠٤.

إسهامات الفلاسفة المغاربة في الفلسفة العربية:
الجابري وطه عبد الرحمن أنموذجاً

سعيد عبيدي ❀

لا شكّ أن المتتبّع للأعمال الفكرية والفلسفية في العالم العربي يلاحظ قوّة الحضور الذي يمارسه الفلاسفة المغاربة في الثقافة العربية بشكل عامّ، حيث تمكّن هؤلاء الفلاسفة من بناء رصيد كبير من النّصوص والأسئلة والمواقف، وشكّل إسهامهم الفكري المتواصل في الفكر الفلسفي خلال العقود الثلاثة الماضية، علامة غنى لا تقبل الجدل، وقد عرف الفكر الفلسفي في المغرب خلال الرّبع الأخير من القرن العشرين انتعاشاً كبيراً، يمكن التأكّد منه وتبيان ملامحه العامّة، عندما نقارن إنتاج هذه المرحلة بالآثار الفكرية ذات الطبيعة الفلسفية التي أُنتِجَت في العقود السابقة وإلى حدود منتصف هذا القرن.

في هذا المقال سنسلّط الضّوء على بعض إسهامات الفلاسفة المغاربة والتي أغنوا بها الفلسفة الإفريقية على وجه الخصوص، فالدّارس لهذه الفلسفة لا يمكنه أن يتجاوز مثلاً أعمال طه عبد الرحمن أو أعمال الجابري أو أعمال عبد العزيز الحبابي أو أعمال محمّد سبيلا أو غيرهم ممن تركوا بصمة واضحة في هذا الحقل.

❀ باحث وأستاذ جامعي من المغرب.

إنّ قائمة الفلاسفة المغاربة الذين أسهموا مساهمة فعّالة في الحقل الفلسفي بشكل عام خصبة وغنية، يأتي على رأسها **الفيلسوف طه عبد الرحمن**، المولود سنة (١٩٤٤م)، والذي تلقى دراسته الابتدائية بمدينة الجديدة، ثم تابع دراسته الإعدادية بمدينة الدار البيضاء، ثم بجامعة محمد الخامس بالرباط حيث نال إجازة في الفلسفة، واستكمل دراسته بجامعة السوربون، حيث حصل منها على إجازة ثانية في الفلسفة ودكتوراه السلك الثالث عام (١٩٧٢م) برسالة في موضوع «اللغة والفلسفة: رسالة في البنيات اللغوية لمبحث الوجود»، ثم دكتوراه الدولة عام (١٩٨٥م) عن أطروحته «رسالة الاستدلال الحجاجي والطبيعي ونماذجه»، درّس المنطق وفلسفة اللغة في جامعة محمد الخامس بالرباط منذ (١٩٧٠م) إلى حين تقاعده سنة (٢٠٠٥م)، وهو عضو في الجمعية العالمية للدراسات الحِجَاجية وممثلها في المغرب، وعضو في المركز الأوروبي للحجاج، وهو كذلك رئيس منتدى الحكمة للمفكرين والباحثين بالمغرب، حصل على جائزة المغرب للكتّاب مرتين، ثم على جائزة الإسيسكو في الفكر الإسلامي.

ومن أبرز مؤلفات المفكر طه عبد الرحمن والتي أغنى بها السّاحة الفلسفية نذكر على سبيل المثال لا الحصر: «اللغة والفلسفة»، «رسالة في البنيات اللغوية لمبحث الوجود»، «رسالة في منطق الاستدلال الحجاجي والطبيعي ونماذجه»، «المنطق والنحو الصوري»، «في أصول الحوار وتجديد علم الكلام»، «العمل الديني وتجديد العقل»، «تجديد المنهج في تقويم التراث»، «القول الفلسفي: كتاب المفهوم والتأثيل»، «سؤال الأخلاق: مساهمة في النقد الأخلاقي للحداثة الغربية»، «الحق العربي في الاختلاف الفلسفي»، «الحق الإسلامي في الاختلاف الفكري»، «روح الحداثة: المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية»، «الحداثة والمقاومة»، «روح الدين: من ضيق العلمانية إلى سعة الائتمانية»، «سؤال العمل: بحث في الأصول العملية في الفكر والعمل».

والفيلسوف العربي المغربي طه عبد الرحمن يمثل «بحقّ عودة إلى الفلاسفة الذين تركوا أبراجهم العاجية واهتموا بالحياة الواقعية المعيشة، هو عودة لسقراط والإمام الغزالي وجون ستيوارت مل، وأمثالهم ممن أدّوا خدمات جليلة لأوطانهم من خلال فكرهم؛ فإذا كان سقراط قد حدد المفاهيم بدقة لينقذ شباب أثينا من خطر السُّفِسطائيين، وعمل الغزالي على عودة اليقين إلى نفوس الشباب وحثّهم على التمسك بصحيح الدين ومكارم الأخلاق حين استطاع أن يعالج الانحرافات التي بدأت تنتشر في عصره، وقدم جون ستيوارت مل خدمات جليلة لوطنه إنكلترا سياسياً واقتصادياً من خلال نظرياته حول الحرية والمنفعة العامة، فقد جاء

فكـر طه عبد الرحمن الذي اتسم بسمة أساسية ألا وهي الربط الوثيق بين الفلسفة والحياة، فليسـت الفلسفة عنده نشاطاً تجريديـاً يدور في فراغ، وإنما هي فاعلـة ناشطة ترمي إلى التعمق في الواقع واستكناه خبايـاه، واستخراج مبادئه العامة من تفصيلاته الفرعية، وتحث الإنسان على أن يتعقل واقعه وينظر إلى واقع غيره، ويعلم أن له حق الاختلاف مع غيره، كما يملـك غيره هذا الحق، إنه لا يؤمن بوجود بـرج عاجي يطلّ منه الفيلسوف على العالم، إنما يعيش الحياة بكل تفاصيلها وبكل نجاحاتها وإحباطاتها»[١].

إنّ فلسفة طه عبد الرحمن تشكّل مشروعاً حضارياً قائماً بذاته، «لما تضمنته من جدة في الطـرح، وإبداع في المفاهيم والمناهج، ظل يتألق ويتجذر فـي فضاء الفكر العربي المعاصر علـى امتداد هـذه السنين، ومما زاده رسوخاً راهنيته لكل ما يعانيـه الفكر الإنساني المعاصر مـن أزمات...، فأعمال طه عبد الرحمن المتميزة كشفت عن عمق طروحاته، وأبرزت شخصية باحـث صلب متمرس، لا يقبل بغير الاجتهاد بديلاً فيمـا يتناوله من معارف، وهذا ما أشاد به كل مهتـم ومتطلع لفكره، منهم تلميذه وصديقـه حسن السرات، الذي أكد في كثيرٍ من مقالاته ومداخلاتـه على أن فكر الدكتور طـه عبد الرحمن، وقوته المنطقية واللغوية والإيمانية جعلته محل اهتمام كثيرٍ من المفكرين العرب والمسلمين...، وإجمالاً يمكننا القول بأن الفكر الطاهائي بلـغ من الجـرأة مبلغاً كبيراً ومشهوداً، لما جاء فيه من رؤى لم يجرؤ كثيرٌ من المفكرين العرب المعاصرين على طرحها وتبنيها في زمن بلغت فيه الهيمنة الغربية أقصى حدودها»[٢].

تفـرّد «المنتوج» الفكري الفلسفـي للأستاذ طه عبد الرحمن عن نظيره العربي والمغربي شكلاً ومضموناً، «فقد أسهم بدور بارز في تطوير الدّرس الفلسفي والمنطقي ومجمل القضايا المتعلقـة بفلسفة اللغة منذ انخراطه في تدريس الفلسفة فـي المغرب في نهاية الستينيات مـن القرن المنصرم، وأثمرت جهوده مكاسب نظرية وعمليـة تبلورت في الآونة الأخيرة في مجال الآليات المنهجية المنتجة للخطاب الفلسفي، وتدلل مؤلفاته التي أنجزها خلال العقود الثلاثة الماضية على الجهد العميق المبذول في بلورة اختياراته الفكرية والفلسفية، والإخلاص المتفانـي فـي البحث عن سبل استئنـاف التحرير والتنوير، من أجل الدخـول بقوة في أفق النهضة وروح الحداثة المفقود منذ قرون.

توجهـت إصداراته الأولى إلى مجال اختصاصه الأصلي وهو المنطق وفلسفة اللغة، وكان مصنفـه «اللغة والفلسفة» باكورة إنتاجه في نهاية السبعينيات...، وتأتي مؤلفاته الأخيرة التي

جاءت مع مطلع الألفية الجديدة في سياق النقد الأخلاقي للحداثة، من خلال استثمار ولفت الانتباه وإعادة المكانة إلى أهمية التجربة الأخلاقية في التصدي للنزعات المادية الجاهلة والغافلة للعقل الحداثي المجرد، واستبداله بالعقل المؤيد بوصفه أعلى مراتب العقل القادر على إضفاء المعنى في شؤون الفكر والحياة، ويمكن القول إن كتابه «سؤال الأخلاق، مساهمة في النقد الأخلاقي للحداثة الغربية» أحد أهم المساهمات النظرية التي تمكّن من قراءة مشروعه، وتعدّ مؤلفاته اللاحقة شروحاً وتوسيعاً لمجمل أطروحاته، وهذه المؤلفات هي «الحق العربي في الاختلاف الفلسفي» و«الحق الإسلامي في الاختلاف الفكري» وآخر ما أصدره كتاب «روح الحداثة، المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية»[٣].

ومن الفلاسفة المغاربة أيضاً والذين أغنوا بدراساتهم الحقل الفكري والفلسفي نجد الفيلسوف الراحل **محمد عابد الجابري** المولود سنة (١٩٣٦م)، والذي شغل مهمة أستاذ الفلسفة والفكر العربي الإسلامي بكلية الآداب بالرباط. أغنى المكتبة العربية بتأليفه أكثر من ثلاثين كتاباً تدور حول قضايا الفكر المعاصر، ويعد كتابه «توطين الفكر العربي» أهمها، حيث تُرجم إلى عدة لغات، حصل على جائزة بغداد للثقافة العربية من اليونسكو عام (١٩٨٨م) والجائزة المغربية للثقافة في تونس عام (١٩٩٩م)، وهو يعدُّ من أهم المفكرين الأفارقة الذين تركوا بصمة واضحة في الأدب العربي المعاصر.

من أهم أعماله التي أحدثت قفزة في أسلوب نقد التراث العربي نذكر: «العصبية والدولة: معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي»، «مدخل إلى فلسفة العلوم»، «من أجل رؤية تقدمية لبعض مشكلاتنا الفكرية والتربوية»، «نحن والتراث: قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي»، «الخطاب العربي المعاصر: دراسة تحليلية نقدية»، «تكوين العقل العربي»، «بنية العقل العربي»، «إشكاليات الفكر العربي المعاصر»، «المغرب المعاصر: الخصوصية والهوية: الحداثة والتنمية»، «العقل السياسي العربي»، «التراث والحداثة: دراسات ومناقشات»، «المثقفون في الحضارة العربية الإسلامية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد»، «مسألة الهوية: العروبة والإسلام والغرب»، «الدين والدولة وتطبيق الشريعة»، «المشروع النهضوي العربي»، «التنمية البشرية والخصوصية السوسيوثقافية: العالم العربي نموذجاً»، «وجهة نظر: نحو إعادة بناء قضايا الفكر العربي المعاصر»، «حفريات في الذاكرة»، «ابن رشد: سيرة وفكر»، «العقل الأخلاقي العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية»، «في نقد الحاجة إلى الإصلاح»، «مدخل إلى القرآن»، و«فهم القرآن: التفسير الواضح حسب ترتيب النزول».

هذا ويعد المفكر الكبير والفيلسوف المغربي محمد عابد الجابري في مقدمة من تناولوا «إشكاليـــة التأخّر التّاريخي، بالدّرس الفلسفي والنّظـــر الفكري الجادّ، طارحاً عدّة مشكلات وتساؤلات معاصرة وواقعية، وكذلك تاريخية وتراثية، تتعلق بالعالم العربي الحديث والمعاصر من جهة، ومن التراث وفلسفته النظرية والعملية من جهة أخرى، باحثاً عن حلول للخروج من المـــأزق الحضاري الذي يعاني منه العالم العربي الإسلامي، ساعياً نحو تدشين عصر تدوين جديد، يكون بمنزلة المنطق النهضوي الجديد، بحيث تصبح البداية في نقد وتفكيك النماذج كلها، بل تصبح البداية الفلسفية من منطلق نقد السلاح ذاته، سلاح العقل العربي»(٤).

سعى الجابري في مشروعه الفلسفي إلى بناء قراءة معاصرة لتراثنا، وجعله «قابلاً للاستثمار فـــي استشكال التحديات والقضايا المعاصرة من أجل التحـــرّر مما هو ميّت أو متخشّب في كياننـــا العقلي وإرثنـــا الثقافي، والهدف فسح المجال للحياة كـــي تستأنف دورتها وتعيد فينا زرعهـــا، إنّها بالنسبة إلى الجابري معركة تاريخية هدفها الاستقلال التاريخي للذات العربية، من خلال تجاوز القـــراءات التراثية للتراث؛ سلفية كانت أو ليبرالية أو ماركسية، إلى القراءة المعاصـــرة والاستشرافية لهذا التراث، بله تجاوز للقراءة النقدية للتراث إلى القراءة النقدية للآليات المنتجة له بوصفه مضامين لا تحقق تاريخيّتها إلاّ من خلال نقد مصادرها»(٥).

فـــلا شك إذن أن الجابري كان يهدف في مشروعه الفلسفـــي إلى «الإسهام في بناء وعي فكري وثقافي جديد، وكان يروم خلخلة الجاهز من الأفكار والمسلمات؛ بل كان يتغيّا تخليص الـــذات العربية والمسلمة بصفة عامة، والـــذات العربية والمسلمة العارفة بصفة خاصة، من مسلمـــة التسليم بأن هناك مجالاً لا ينبغي سؤاله، ولا ينبغي التشكيك فيه؛ لأن سؤاله تشكيك من أجل إعادة البناء على أسس فكرية قوية من زاوية نظره، وبعبارة أخرى، إن الجابري عالم مدقـــق يدقق النظر في النصوص، لاسيمـــا النصوص الدينية، فالجابري لا يسائل المعطيات النصية، وما يحيط بها، بغرض الهدم، بل يعرضها على ميزان العقل، بمعنى أنه يمررها عبر ميزان الذات من خلال ملكة التفكير والعقل، فإن وافقت معايير العقل استحقت مشروعيتها، وإلا فلا مكان لها»(٦).

إن فضل الجابري الفيلسوف والمفكر على الحقل الفلسفي الإفريقي بصفة عامة والعربي بصفـــة خاصـــة لا ينكره إلا جاحد، «فهو الـــذي فتح أفق القارئ على تنـــوع المدونة التراثية وثرائها، وخلّص التقليديين من أسر النص التراثي كما خلص الماركسيين من نزعة الإسقاط

عليه، فللجابري علينا دَيْن لا ننساه وفضيلة لا ننكرها، فقد صالحنا مع النص التراثي، وكتبه الأساسية الأولى في التراث: «نحن والتراث»، «تكوين العقل العربي» و«نقد العقل العربي»، هي كتب مناصفة بين الجابري والمتن التراثي، فهذا المتن حاضر في كل صفحة حضوراً مباشراً، وهــو منجّم في فقرات وعبارات وجمل يقدّمها الجابري على سبيل الاستشهاد، ولعله قد بالغ في ذلك إذا حاكمناه بحسب قواعد منهجية البحث، لكنه أمتع قارئه وجعله يتصالح مع النص التراثــي إن لم أقل، مستعيــداً رولان بارت، يتلذذ بهذا النص قراءة وتفكيراً. من هناك اندفع كثيرون يعودون إلى الأصل للاستزادة، ويتجاوزون الاستشهاد لقراءة الفصل والباب، ويسجّلون العنوان المذكور في الهامش لاقتناء الكتاب كله، وعلى عكس عبد الله العروي ومحمد أركون، لا يكتفــي الجابــري بملامسة النص التراثــي ملامسة رقيقة ثم يمضي فــي طرائق التأويل والتنظيــر، الجابري يشدك إلى النصــ في ذاته، فلا تدري وأنت تقرأ هل استهواك النص أم تعليــق الجابري عليه، وهل تقرأ دراسة أم شرح نص، لقد علّمنا الجابري حب النص والتعلق به، صحيح أنه كان ينبغي بعد ذلك أن نتخلص من الانبهار بالجابري للتخلص من أسر النص التراثي، لكن هذه الضرورة المروعة لا تنفي أهمية الدَّيْن الذي نحمله للجابري»(٧).

أسهــم أعلام الفلسفة المغربيــة إسهاماً فعالاً في منظومة الفلسفــة الإفريقية؛ فكتابات طــه عبد الرحمن حول مفهوم العقل، ومعها كتابات محمــد عابد الجابري، تزرع في النفس روح الانتمــاء إلى المجال التداولي الإسلامــي، وتحرّك الهمم من أجل الاستقلال بالرأي في معالجــة القضايا، ونقض كثير من الدعاوى السائدة في عالــم الفكر المعاصر، وإيقاظ قوة المصطلــح العربي الإسلامي من سباته العميق، وفي مشروعهما الفكري عامة ما يحفز همم الباحثين إلى النظر فيما تستشكله الأمّة وما يضطرب به واقعها، من منطلق مجالها التداولي الإسلامي»(٨).

لقــد عمل كل من طه عبد الرحمن ومحمد عابد الجابري على بلورة مشروع فلسفي يرومُ محليّاً القضاء على آفة التقليد والاتباع، ويروم كونيّاً نقد النزعة المركزية الغربية، من خلال الكشف عــن إمكانات الإبداع التي يتوفر عليها مجالنا التداولــي، فالمشروع التّداولي الذي وضعــاه يتوجّه إلى تحرير المثقف العربي خاصّة والإفريقي عامّة من تمثّل خصوصية الفكر الغربي، والتّحرر من مقولة «الغرب هو الوحيد القادر على التّفكير».

الهوامش

(١)- غيضـــان السيد علي، مشروع طه عبد الرحمن الفلسفـــي والحق في الإبداع الفكري الإسلامي، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، قسم العلوم الإنسانية والفلسفة، الرباط، بتاريخ: ٢٨ مارس، ٢٠١٤م، ص١. الرابط:

http://www.mominoun.com/articles/%D985%%D8%B4

(٢)- بوزبـــرة عبد السلام، موقـــف طه عبد الرحمن من الحداثة، كلية العلـــوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ٢٠١٠م، ص١٦١-١٦٤ بتصرف.

(٣)- حســـن أبـــو هنية، جهود طه عبـــد الرحمن النقدية، موقع مقالات عن طـــه، بتاريخ: ٢٩ مارس، ٢٠٠٩م، الرابط:

http://www.tahaphilo.com/%D8%AC%D987%%D988%%D8%

(٤)- عبـــد الحميـــد يويو، الخطاب الفلسفي فـــي الفكر العربي المعاصر، جامعة محمـــد الأول، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، (١٩٩٥م)، ص١١٠.

(٥)- محمـــد عدي، إشكالية العقـــل في الفكر الفلسفي المغربي المعاصر: محمـــد عابد الجابري- طه عبد الرحمن، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، بتاريخ ٢نوفمبر، ٢٠١٦م، ص٦.

(٦)- محمد جكيب، ورشة علمية حول كتاب مدخل إلى القرآن الكريم لمحمد عابد الجابري، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، بتاريخ: ١٦ ديسمبر، ٢٠١٥م، ص٣٥.

(٧)- انظـــر: حبيب حيدر، الجابري انشغـــل بثنائيات التراث والحداثة وراوح بين التفكيك والبناء: ناقد العقل العربي في بيانه وبرهانه وعرفانه، مجلة الوسط البحرينية، العدد ٢٨٣٤، بتاريخ: ١٠ يونيو، ٢٠١٠م.

(٨)- عباســـ أرحيلة، فيلسوف في المواجهة: قراءة في إعمال فكر طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، ص١٨٢.

الأسطورة فن تشكيل الأفكار

مؤيد جواد الطلال

إذا كانت الأسطورة هي بمنزلة فن تشكيل الأفكار، فإن هذه الأفكار ستحتاج إلى ما يمكن أن نسميه اليوم بالتحقق والتنفيذ، بمعنى تحويل تلك الأفكار إلى ممارسة أو منفعة يحصل عليها الإنسان؛ ومن ثمَّ نشأ فعل السحر الذي يقوم مقام التكنولوجيا البدائية بكل مقوماتها ومكوناتها والتي ستتطور لاحقاً باتجاه نشوء العالم الطوطمي بشقيه الذهني والإجرائي (كالطقوس وما يرافقها من أداء تعبيري وإيحائي)، ومن ثمَّ إلى تطور في اللغة والشعر والأداء المسرحي والمفاهيم الدينية والكهانة واللاهوت والفنون التشكيلية والسمعية – البصرية.. وكل ما يمكن أن يُشكل البنية الثقافية والحضارية للمجموعة البشرية التي ترتبط بعلاقات إنتاج وعمل، حتى إن كان بصيغه وأشكاله البدائية المحدودة.

ولهذا يجب الانتباه جيداً إلى حقيقة أنَّ الأسطورة كانت تحتل الموقع الأول في عمليات نشاط الذهن الإنساني التجريدي المبدع، الذي هو سمة من سمات التفكير البشري في بداية انفصاله عن المملكة الحيوانية. إنها بدايات التفكير البشري في مراحله الأولى، وهي بمنزلة الابتكار العظيم الذي حلّق بالخيال وفتح نافذة واسعة للحلم، ومحاولات تحويل بعض تلك الأحلام إلى وقائع؛ ولهذا فهي من حيث التكوّن والنشوء جاءت قبل السحر والكهانة والشعر والدين والتفكير الكهنوتي فالفلسفي. قبل كل هذه الأمور ذات الطابع الفكري بما لا يُعدّ من

السنين، حتى إن ارتبطت بعض مكونات الأسطورة ببعض العبادات والاعتقادات الطوطمية والعمليات السحرية الإجرائية على نحو من الأنحاء!

نعم، لا نبالغ إذا ما قلنا إنّ ملحمة مثل ملحمة جلجامش - التي تُعدّ من أقدم الملاحم المدوّنة - أو الأساطير الفرعونية القديمة والفينيقية في سورية ومنطقة البحر الأبيض المتوسط.. إلخ. هي بمنزلة أساطير متطورة ومتقدمة جداً، بقيت خالدة بفضل توصل البشرية إلى مرحلة كتابة وتدوين الأشياء والأفكار والقوانين والدساتير، وقبلها طبعاً أمجاد الحكام وانتصاراتهم الحربية. أي أن ثمة آلافاً من الأساطير غير المكتوبة، والتي كانت تتناقلها شعوب الأرض شفاهيّاً، هي التي ولّدتْ وكونت الأساطير التي كشفت عنها الحفريات مثبتة ومدونة.

إنّ الأسطورة هي الحضن البشري الأول الذي ترعرع في كنفه الفكر الإنساني وضروب الفنون المختلفة، والسحر، والأديان الأرضية القديمة جداً قبل الأديان السماوية التي يُعدّ عمرها قريباً جداً بالقياس إلى الأساطير والحكايات الشفاهية والتأويلات الغريبة العجيبة؛ التي تعتمد المنطق الأسطوري كوسيلة وحيدة آنذاك لتفسير ظواهر الكون والطبيعة والخلق والتكوين ونشوء المجرات والكواكب والشمس والقمر والأرض والمياه - وكذلك الموت كحالة ملازمة للحياة - وما إلى ذلك من أمور.

لهذا السبب لا يمكننا أن نعد الدين من أساطير الأولين؛ لأننا يجب أن نفرق بين المنطق الأسطوري والمنطق الديني. صحيح أنَّ الأديان القديمة، الأرضية والسماوية على حدّ سواء، ترعرعت مثلها مثل الفنون والطوطمية والسحر وعوالم التأويل الذهني في حضن الأسطورة وأخذت من بعض تفسيراتها وتأويلاتها شيئاً كثيراً، بيد أن منطق الأسطورة هو غير منطق الدين من جهة، وأقدم منه بما لا يُعدّ من السنين بقدر ما بقي المنطق الأسطوري أبعد من المنطق الديني في التأثير على مجريات الحياة العملية والاجتماعية والسياسية، ولاسيّما بعد أن نزعت العقائد الدينية نحو السيطرة والحكم والتحكم بحجة تنفيذ الإرادات الإلهيّة، وبعد أن اصطفت مع الطبقات المُسيطِرة والحاكمة وأصبح مفكرو هذه العقائد وحراسها سدنة وتجاراً، تجارتهم الأساسية تقوم على تسويغ هذه العقائد بين الناس، وأحياناً فرضها بالإكراه وقوة السلطان عليهم. في حين كانت الأسطورة بمنزلة شكل من أشكال «الوعي الجمعي» الإنساني الطابع الذي يُثبّتُ وحدة القبيلة والمجتمع قبل ظهور فئة الخدم وأسرى الحروب من

العبيد مع فائض في الإنتاج وما نجم عنه من تغيّر علاقات الإنتاج والعلاقات الاجتماعية، ومن ثمَّ انقسام المجتمع إلى فئات ثم إلى طبقات!

خصائص الأسطورة

إذا كانت الأسطورة بمنزلة بنية أو منظومة فكرية ضمن بنية اجتماعية، ولمرحلة تاريخية محددة، فإن أولى وظائفها ليس تفسير الظواهر الطبيعية (الكونية والوجودية) والأحداث والمشكلات التي كان المجتمع يعاني منها فحسب، بل يجب أن تؤدي إلى وسائل إجرائية عملانية مفيدة ومنها الانتصار على الأعداء. وأول أشكال هؤلاء الأعداء - قبل نشوب الحروب- هي الحيوانات المفترسة، ثم الحيوانات التي يُراد صيدها لتوفير الطعام.

وهكذا ارتبطت الأسطورة بحياة الصيادين العملية، أي تعامل الصيّادون مع الفريسة بطريقة أسطورية تساعدهم في عملية الانتصار هذه، فخلقوا الأسس الأولى للمنطق الأسطوري. وكذا الحال في تعاملهم مع الموت بوصفه من المشاكل الأساسية في حياتهم، أو الوجه الآخر من الحياة، فنشأ عالم الطوطمية وعبادة الأسلاف وما رافقها من أنواع الطقوس - الاحتفالية خاصة- التي شكلت أسساً إضافية للمنطق الأسطوري.

ولأن العقل الأسطوري كان يهيمن على الصيادين بوصفهم أصحاب الحرفة الأولى في فجر الإنسانية الأول؛ لذلك فقد كان الأسلوب الفني اليدوي السائد في العصور الحجرية الأولى ينزع نحو مطابقته للطبيعة والتناسق والانسجام والتراضي معها؛ لأن الفن كان آنذاك بمنزلة أداة سحرية بيد الصيادين على وجه الخصوص، الذين يستحوذون على فريستهم وينتصرون عليها عن طريق الوهم والخديعة، طريق المحاكاة والتشبيه، التثبيت والاحتواء: تثبيت الفريسة ونحتها على الحجر من أجل احتوائها، أو الإيقاع بها من خلال خرق قلبها بسهم، أو أي شيء من هذا القبيل.. إلخ؛ لذا فإن الفنون الأولى كانت تتعلق بحاجات الحياة اليومية للإنسان البدائي، بقدر ما تعبر عنها أيضاً وتسعى لتحسينها وتطويرها نحو الأفضل.

في دراسة قيمة للأستاذ الباحث (محمد علي الخطيب) عن «بدايات الثقافة» اعتمد فيها على نتائج الأبحاث التي توصل إليها علم آثار ما قبل التاريخ، علم (الأركيولوجيا) الذي يهدف إلى إعادة البناء التاريخي القائم على الأدلة المادية لنمو ثقافة الإنسان من خلال الزمن. دراسة قُدِّمت فيها صورة علمية رائعة من صور العلاقة بين المفهوم (أي المنطق الأسطوري) وبين الإجراء الفني العملي. بمعنى أوسع: الفن في خدمة الغاية والهدف؛ وهي صورة عملانية

للعلاقة الجدلية بين العقل الأسطوري والعمل الإنساني فكتب الآتي واستخدم كتاب (رالف بيلز وهاري هويجر - مقدمة في الأنثروبولوجيا العامة) كمصدر لسطوره الآتية:

«وأروع ما يمتاز به العصر الحجري القديم الأعلى، ويملؤنا دهشة، نشاط الصيادين الفني الممتاز، فقد نحتوا التماثيل من الصخر أو العاج وشكلوا الصلصال على هيئة الحيوانات، وتركوا لنا نحتاً بارزاً في حوائط الكهوف التي كانوا يأوون إليها ورسموا صوراً تمثل حيوانات الصيد ونقشوها على الجدران. وهذه الآثار الفنية في حد ذاتها، قطع فنية ممتازة من وجوه كثيرة لا من حيث إنها أشياء عجيبة، بل من حيث إنها من روائع الفن... ويدل فن الكهوف على أغراض سحرية ولاسيما فيما يتعلق بالصيد. والعقول التي لم تبدأ تفكر تفكيراً منطقياً بعد، لها منطقها الخاص، وهو يوحي لها أن مثل هذا العمل، لا بد وأن له مقابلاً في العالم الخارجي، يمكن أن يجريه ويمكن أن يراه. ففي الأثناء التي يستطيع فيها الفنان أن يرسم (بيسون) في الكهف المظلم، يظهر (بيسون) آخر في السهول لزملائه لكي يصطادوه ويأكلوه، ولكي يتأكد الفنان من نجاحه يرسم سهماً مغروزاً في قلب (البيسون) كما يتمنى أن يراه في الواقع....

أما التماثيل النسائية الصغيرة (الدمى) فكانت لغرض سحري أيضاً، فهي تماثيل محفورة في الحجر أو العاج، وهي سمينة سمنة مفرطة، أما السطح فقد تُرك مسطحاً لا تفاصيل له، ويقال إن هذه التماثيل كان يقصد منها أن تكون تمائم للخصب. فربما - في اعتقادهم - حلت بها قوة إخصاب المرأة، ومنها يأتي الخصب للجماعة كلها ويتوافر الطعام بازدياد النبات وخصب حيوان الصيد»[1].

إن الفنان الذي يغرز السهم في قلب طريدته كان يعتقد - ويؤمن بما يعتقد- بأن هذا السهم سيغرز في قلب طريدةٍ من دم ولحم وليس من صخر؛ إذ إنَّ الفعل كان بمستوى العقل، والعقل بدوره كان يتلازم مع اليد. وبذلك فإن فن ذلك الزمان لا يتطابق مع واقع البشر آنذاك فحسب، بل يخدم ذلك الواقع على نحو من الأنحاء!

الخطوات الابتكارية الأولى

ولأن الواقع والطبيعة يلامسان حياة الإنسان بشكل مباشر فقد عمل الإنسان بشكل دائم ومستمر على تحويل المادة الخام (المادة الغفل) إلى شكل، حتى إن كان ذلك الشكل بدائياً وبسيطاً. إذ إنَّ هذه «العملية» في حدّ ذاتها، والتي ارتبطت على نحو من الأنحاء بالمجموعة وبالعمل المجتمعي، كانت تشكل المنابع الأولى والإرهاصات الابتكارية العظيمة لكل ضروب

الفنون ولاسيّما الفنون التشكيلية والفنون التي تقتضي تعاوناً بين الأيدي وترابطاً في الجهود. إنــه لجهد مثمر ذلــك العمل البدائي الذي كان الإنسان الأول يضع أسسه وركائزه الأولى قبل أن يغدو فناً عظيماً.

ولهــذا السبــب لا يجب ولا يتحتم علينا التقليل من أهمية تلــك المبتكرات والمخترعات والمنحوتات والطواطم والأقنعة والأدوات والحلي والأسلحة.. إلخ مهما كانت بسيطة وبدائية، ويخيّــل لنا اليوم أنها ساذجة؛ لأنها كانت بمنزلة الخطوات الأولى الأساسية في ذلك الطريق الطويــل. إنها بمنزلة الأم الــولّادة الخلاقة، والأب الـمُجدّ معــروق الجبين، والجّد الحافظ لمكونات الحياة والتاريخ!

وحتى لو كانت الأعمال السحرية الأولى للفنانين الأُوَل ذات طابع أسطوري وغير منطقي بالنسبــة إلــى قياسات عصرنا فإنها كانــت تقوم بوظائف روحية وعملانيــة ستتحول لاحقاً من نحــت على الصخر ورسومات على جدران الكهوف، والمغــارات الموغلة في القِدم، إلى إبداعات فنية وهندسية راقية كما هو حال «الأختام الأسطوانية» التي كانت تُحفَر على الطين في بدايات تكوّن الممالــك العراقية القديمة، وتؤدي وظائف عملانية وإدارية مهمة بقدر ما تعبــر عن قــوة ومهارة اليد البشرية لخلق تكوينات إبداعيــة لا تختلف عن عظمة الإنجازات الفنيــة الكبيرة على الرغم مــن صغر حجمها بحكم أدائها الوظيفي. مما يؤكد، على نحو من الأنحــاء، أنّ اليد البشرية والعقل البشري يتضافران باستمرار لخلق ما هو مفيد أولاً وما هو إبداعي وجميل ثانياً؛ مما يذكرنا بمقولة (ماركس) الشهيرة عن اختلاف الهندسة البيولوجية الغرائزيــة عند النحل في عملية بناء خلاياه مقابل الهندســة الذهنية التفكيرية الواعية في عقل أبسط المهندسين المعماريين من البشر!

أقول لولا **معجزة الخلق الأولى**، ولولا تلك الأعمال الفنية الأولى، تلك المخلوقات المبتكرة أو التي تقلد الطبيعة مجرد تقليد بسيط، وتحاكيها بطريقة مباشرة وسطحية.. تلك الإنجازات التي كان منها ما هو ذو طابع يدوي أو فكري وأسطوري، ثم ديني، ثم ملحمي وأدبي.. إلخ؛ لولا تلــك المنجزات التي أطلقت اليد البشرية والذهــن الإنساني لما تكحلت عيوننا اليوم بالآثار المجيــدة المصنوعة مــن تضافر الأيدي وعرق الجهد الإنســانــي لتخلق معجزات الزقورات والمعابــد والمدافن القديمة كالأهرامات والمدرجات الحجرية الصاعدة إلى كبد السماء في «المكسيــك» وبعض مناطق أمريكا اللاتينية القديمة ولما رأينا الثيران الآشورية المجنحة أو

الأســد الذي ما يزال رابضاً في قلب آثار بابل حتى الساعة؛ ولا المسلات الموزعة على مدن المعمــورة والشاخصة في جميع متاحف العالم. ولو دخلــت متحف (لندن) أو «اللوفر» اليوم ستجد الحضارات الشرقية القديمة التي صنعها أجدادنا الأوائل تأخذ ما نسبته تسعين بالمئة من مجمل آثار الكرة الأرضية مجتمعة!

كانــت تلك المخلوقات البسيطة التي صنعتها الأيــدي البشرية في عهود وحقب وسنوات موغلــة في القِــدم هي الأساس لما سيكــون مُركّباً وعميقاً ومذهلاً فــي الأعمال الإغريقية والرومانيــة (المادية والذهنيــة) والحضارة العربية الإسلامية في مراحــل ازدهارها .. إلخ، وغيرها مــن عجائب الدنيا **وعمليــات الخلــق الجمعي** والتضافــر الاجتماعي كبناء المدن والقــلاع والحصــون والأسوار قبــل آلاف السنين من ظهــور الأعمــال الكلاسيكية الكبيرة، وقبــل أن تتكحل عيوننا وتُســر نفوسنا حين نرى الصباحات المشرقــة في لوحات (رينوار) الانطباعيــة أو راقصات (ديكَا).. قبل أن تبتهج أرواحنا بأصفــر (فان كوخ) وأزرق (بيكاسو) ومنحوتات (رودان) و(هنري مور)، ومخلوقات (جياكوموتي)، الأعمال السحرية لشاغال ودالي وكاندنسكــي وغيرهم من الفنانين المبدعين في شتى مجــالات الإنسانية الروحية والذهنية واليدوية والبصرية سواء بسواء!

ضمــن المنطق الأسطوري سعى الإنســان البدائي إلى خلق أشكال أسطورية لجلب البركة والخيــرات وطرد الأرواح الشريرة؛ إذ إن الإيمان بوجــود أرواح شريرة هو أول حافز ومسوغ ودافع ضروري لخلق شكل وأسلوب تحويل المفاهيم إلى تقنية عملية من خلال ابتكار (خلق) عالــم السحر ونشوء فئة السحــرة والعرافين والحكماء من عِلّية القــوم، بل ربما كان رئيس الوحدة الاجتماعية هو العرّاف والطبيب المداوي الأول في القبيلة؟!

كل ذلــك سيؤدي حتماً إلى تطــور أشكال الفنون واستخدام مكونــات الطبيعة لمثل هذه الأغراض التي تترابط بها المفاهيم والأفكار مع الإجراءات الفعلية اليدوية واللغوية والفنية.. وإذا كان (فيشــر) قد عدَّ أن اليد هي من أطلقت العقل، فلابد أن العقل هو الآخر كان يحفز اليد للمزيد من التطور والصُنع الخلّاق.

الطابع الشمولي للأسطورة

مسألة أو قضية إشكالية الموت هي من أولى دوافع نشوء «الوعي الجمعي» بهذه القضية المصيريــة؛ ولذلك ترافقت الأيدي والعمــل المشترك مع الذهن البشري لمحاولة إيجاد حلٍّ

لهذه الإشكاليـــة. الإشكالية التي على ضوئها ستنشأ المفاهيم الطوطمية، ثم عبادة الأسلاف والأرواح، والبحـــث عن خلـــود أو الاعتقاد بوجود حياة أخرى وذهاب الـــروح إلى مكان آخر، واحتمـــال عودتها بشـــكل جديد إلى الواقع مع نشوء عقيدة تناســـخ الأرواح، وممارسات أولى بسيطة ذات طابع بدائي قبل الوصول إلى مرحلة عِلم «التحنيط» والذي سيصبح سمة أساسية مـــن سمات تقدم الحضارات. ولابد أن أبحاث (السيـــر جيمس فريزر) في «الغصن الذهبي» وغيره من الباحثين تشير إلى سطوة أرواح الموتى على الأحياء وكأنهم يحكمون ويتحكمون من وراء القبـــور، لتنشأ علاقة جدلية بيـــن الموت والحياة وتوضع القاعدة والأساس لمنطق عالَم العِرافة والنبوءة والكهانة واستلام إشارات الموتى ثم رسالات الآلهة المتعددة، ثم صحف الإله الواحد المطلق في السماء!

وكل خطـــوة بشرية بهذا الاتجاه، مع تراكم المفاهيم والأفـــكار والتأويلات، ستفضي إلى تجمّـــع الروافد المهمة في تشكيل الفنون والعقائد الأولى في فجر الإنسانية ونشوء ما يمكن تسميته بالبنية الفوقية، الأمر الذي يعنينا في هذه الدراسة.

وإذا ما عدنا إلى خصائص الأسطورة، بمعناها المجازي العام، فإننا سنجدها ذات طابع شمولـــي على الرغم من ارتباطها بواقع اجتماعي محدد ضمن مرحلة تاريخية. أي أنَّ معظم الدارسيـــن توصلوا إلى حقيقة وجود هذه الصفة الشموليـــة المشتركة على الرغم من تباعد المسافات والمساحات بين المجتمعـــات التي خلقت المنطق الأسطوري المتشابه، بل خلقت انفصـــال الشطر الشرقي عن الغربي في الكرة الأرضية قبل رحلات (ماجلان) واستكشافات كريستوف كولومبس؛ ولابد أن أولئك الدارسين قد اعتمدوا في استنتاجاتهم هذه على التشابه الكبيـــر بين مكونات وموضوعات وتخيلات ذلك المنطق الأسطوري أو اللحمة الأساسية التي تربط مكونات وفسيفساء ذلك المنطق على الرغم من التباعد الجغرافي الكبير!

ولأنّ الأسطورة ذات طابع شمولي وعام فإنها لم تُنسَبَ إلى مؤلفين معينين/محددين حتى حيـــن بدأت مرحلـــة التدوين. **إنها مجموع خلق وإبـــداع العقل البشري الجمعـــي في مراحله المبكـــرة**؛ لذا فإنها في حالـــة تغيير وتطور دائمَيّن تبعاً للظـــروف التاريخية وطبيعة الإنتاج والعلاقات الاجتماعية، وعلاقة الهرم السلطوي بالقاعدة الواسعة، مثلما هي مرتبطة بالمناخ والطبيعة الجغرافية وقرب تلك الشعوب من الأنهار الكبيرة والبحار أو بعدها عنها. كل شيء له تأثير مباشر، أو غير مباشر، في عملية خلق الأسطورة وتحولها من حالٍ إلى حالٍ أخرى.

ارتباط الأساطير بالطبيعة ونمط الإنتاج

كانت الطبيعة هي الملامس الأول لحياة البشر، وهي التحدي الأكبر في حياتهم، ولاسيّما الظواهر الكبيرة الخارقة، ولهذا فقد اجتهد العقل البشري في بدايات تشكيله وتكونه وانطلاقه مما هو بسيط إلى ما هو مركب ومعقد - والذي سيكون أساساً لمجمل البنية الأسطورية- كي يجد تفسيــرات توصله إلى ما يشبه القناعات المُرضِيَة المتناسبة مع محدودية عقله ولكنها ترضيه وتخفف من درجـــة مخاوفه وقلقه وعدم قدرته على إخضاع الطبيعة بوسائله التقنية البدائيـــة البسيطة والمحدودة... وبهذا يكــون الأوائل من البشر يسعون إلى ترضية الطبيعة، والتطابــق معها، أكثر مما يسعــون إلى تحديها ومواجهتها **وهذه خاصيــة أساسية من خواص بنية التفكير الأسطوري في مراحله الأولى** على وجه التحديد والخصوص؛ ولذلك سنجد أن المنطق الأسطوري في المجتمعات السومرية القديمة - ذات النمط الآسيوي في الإنتاج- في جنوب العراق يؤلّه الطبيعة بحيث يغدو الماء هو أساس الحياة أو المكون الأول لنشأة ووجود الكــون ﴿**وجعلنــا من الماء كل شيء حــيّ**﴾. وقد التفت الباحث الأستاذ (معاذ قنبر) إلى هذه النقطة المهمة حين درس الأساطير القديمة وكتب ما يأتي:

«عنــد السومريين نجد أن تأليــه الطبيعة، أدى دوراً مهماً جــداً، لأهمية ذلك في العمل الزراعــي، وقــد جُسدّت قوى الطبيعة الثلاث (السماء - الريــح - الماء) بصورة آلهة رئيسة خالقة للعالم. ونلاحظ أن الأسطورة السومرية تعتمد بشكل أساس على الماء في نشأة الكون، ففي البدء كانت المياه والمحيط الكوني «نامّو» تملأ كل شيء.. ومن ثمّ تبدأ عملية الخلق في الأساطير السومريـــة، انطلاقاً من مادة بدئية هي المياه الأولى التي تُسمى «نامّو» وهي آلهة في الوقت نفســه»(٢). وقد استند الباحث إلى مصادر بحثية ذات طابع علمي وتاريخي أثبتها في نهاية بحثه وانتهى إلى تأكيد هذه الحقيقة في استنتاج مهم لا يتعلق بالأساطير السومرية فحسب، بل يشمل المصرية والبابلية القديمة:

«نستنتج من ذلك، أن نقطة الانطلاق الكوني في الأساطير المصرية والرافدية، تتمثل في وجود إله رئيسي، يعكس السلطة الملكية المركزية. ومن ثمّ فإن نقطة البداية تكون غالباً نقطة متفردة ينشأ عنها الكون (سواء من خلال قرار إلهي، أمْ صراع، أو سبب غير معروف)».

ولأنّ الأسطورة هي شكل مــن أشكال «الذاكرة الجمعية» فإنّ أسطورة الصراع بين الموت والحيــاة، الجدب والازدهار = أو تحوّل الفصول = تعددت وتكررت عند مختلف المجتمعات،

وأصبحت هذه الظاهرة الطبيعية محوراً مهماً من محاور وأشكال وصور الأساطير التي تأثرت بالطبيعة؛ بل إنها تحولت إلى ما يشبه الفكرة الأساسية التي تتضمنها معظم أساطير الشعوب ثم إلى ما يشبه العقيدة والفلسفة التي أطلق عليها لاحقاً تسمية أو فكرة «العود الأبدي».

ارتبط المنطق الأسطوري بالطبيعة إلى حدّ كبير حتى بتنا نجد اليوم أن بعضهم مازالوا يفكرون بالمنطق الأسطوري على الرغم من كل التطورات والنظريات العلمية، ولا يجهدون عقولهم، ويحيلون كل شيء إلى قوى جبارة خارقة غير منظورة هي التي تتحكم بالكون وبالطبيعة، ولها الكلمة العليا بحيث تقول للشيء كن فيكون، من دون أن يعني هذا أننا نعيب على العقل الأسطوري بساطته وسذاجته؛ لأنه في واقع الحال كان يناسب متطلبات الحياة البدائية الأولى ويتطابق معها، بل يمكننا أن نعيب على بعض البشر الذين بقوا أسرى «المنطق الأسطوري» ولم يتكيفوا مع التراكم الهائل للمعلومات والتطور الحضاري الذي تمَّ في مسيرة هائلة من التلاحم بين التقنيات والمخترعات والأفكار.

بالطبع إن من حق الناس أن يفكروا بالطريقة التي يعتقدون أنها الصحيحة والسليمة بقدر ما هو حق مشروع لكل إنسان في أن يختار عقيدته ومبدأه حتى إن كان يعبد الحجارة، على ألّا تصيب حجارته رؤوس البشر كما تفعل داعش السوداء وجبهة النصرة وأخواتهما؛ لأن العقيدة في مثل هذه الحالة تصير حرباً على الإنسانية وتتحول إلى قوة فناء وتدمير!

إنّ عجز الإنسان البدائي عن تفسير الظواهر الطبيعية بطريقة علمية أو معقولة دفعته إلى تفسير وربط التصورات المثيولوجية بما هو خارق للطبيعة، أي أصبحت الطبيعة في جدل دائم مع ما هو غير طبيعي فنشأ المنطق الأسطوري؛ وبذلك يكون الإنسان قد خلق أول عملية جدلية للفكر البشري ألا وهي عملية الانطلاق من الملموس والمحسوس (ظواهر الطبيعة) إلى ما هو غير منظور، أي مجرد.. **أنها بذرة نشوء الأفكار الأولى للبشرية بغض النظر عن درجة صحتها أو علميتها**. إنها خطوة إجرائية وإيجابية شجاعة في مسيرة الفكر الإنساني الذي لن يقف عند حدود معينة، وما نسميه النظريات العلمية اليوم في خلق الكون قد تغدو ساذجة بعد مئات السنين من التطورات التقنية العلمية التي ستؤدي إلى تحول نوعي في زاوية النظر أو ما يمكن أن نطلق عليه مجازاً «رؤيا العالم» التي هي تعبير عن نظرة إلى العالم، لكنها نظرة واقعية موضوعية مرتبطة بالحياة والمجتمع على نحو من الأنحاء، وليست نظرة تجريدية مثالية زائفة.

إن الجانـب الإيجابـي، الديناميكي والفعّال، في الأسطورة هو الـذي أتاح للعقل البشري الخطـوات الأولى لنشوء الفكر الإنساني، مرتبطاً بالتقنيات البدائية الأولى التي تخدم حياته العمليـة وتطورها بضع خطوات نحو حياة أفضل.. غير أن تراكم خطوات التطور والخبرات - مـع تراكم الثروة والمتغيـرات العملية والاجتماعية- هي التي دفعـت إلى التحول النوعي فـي نمط وعلاقـات الإنتاج، في حين بقي العقل الأسطوري يـراوح في مكانه، أو في أحسن الأحوال بدأ يفسح الطريق للأديان الأرضية الأولى التي تناسب مرحلة ظهور الدول الصغيرة والممالك وتتطابق مع إرادة الحكام الذين طرحوا أنفسهم كآلهة أو أنصاف آلهة أو أبناء آلهة، بـل يتداخل معها إلى الدرجة التي أصبح الجانب السلبي في العقل الأسطوري يخدم مصالح الطبقة السائدة ورأس السلطة الهرمية.

ولعـل أتعس مرحلة مـرّت بها المجتمعات حين تحالفت السلطـة السياسية والدينية في مـا سميّ بمرحلة القرون الوسطى وظهـور محاكم التفتيش.. إلخ، ومن ثـمّ أصبحت الأمور - ولاسيّمـا علاقات الإنتاج والتناقض بين البنية التحتيـة والبنية الفوقية (الثقافية)، حسب المفهوم الماركسي- غير طبيعية وغير ملائمة ولابد من التغيير والانفجار الذي كانت الطبقة البرجوازية قد قادته آنذاك؛ ولهذا السبب بالدرجة الأولى اكتسبت البرجوازية صفة التقدمية فـي الأدبيـات الماركسية ضمن تلك المرحلـة من خلال تصديها للحـكام وللكنيسة وللعقل الأسطوري.

بالطبـع إن العقل العلمـي والتجريبي كان قد أدار ظهره للمنطـق الأسطوري منذ ظهور الأفكار المادية عنـد الفلاسفة الإغريق والرومان - وتبعهم بعض المفكرين الماديين العرب فـي مراحل الازدهار المادي والثقافـي[٣]- غير أن القطيعة الجذريـة كانت قد حصلت مع الاستكشافـات الجغرافيـة والتاريخية والفلكيـة والثورة الكوبرنيكوسيـة وأطاريح «غاليلو» الجليل وما رافـق ذلك من تطورات علمية على الصعيد العملي (قوة البخار وسبل استثماره عملياً ولا سيّما كوسيلة نقل) وظهور المكننة بمراحلها البدائية الأولى..

أقول إن كل هذا، وغيره كثير، قد جعل العقل الأسطوري بائداً ولا يتماشى مع روح العصر وأنمـاط الإنتـاج الجديدة على الرغم من الجانب الريـادي (الاستكشافي) الذي كان قد قام بـه في بدايات انطـلاق الإنسان من الجهالة الحيوانية البدائيـة إلى مرحلة التفكر الجدلية في شؤون الكـون والخلق وتفسير الظواهر الطبيعية والتكيف مع تلك الظواهر؛ إذ إنَّ الخط

الفاصل ما بين تفسير الظواهر ومحاولات تغييرها وإخضاعها لسلطة الإنسان هو نفسه الخط الفاصل ما بين العقل الأسطوري وما بين العقل العلمي التجريبي والعملي والإنجازي!

الأسطورة بوصفها الحضن الأول للفنون

أدى المنطق الأسطوري إلى تداخل الطقوس وما يرافقها من صرخات وإيماءات ورقص وموسيقا وأناشيد.. إلخ، هذا بالطبع إضافة إلى استخدام السحرة والمؤدين لتلك الطقوس للمصنوعات الفنية والحلي والأقنعة وريش الطيور وعظام الحيوانات، وأنواع الزخارف، وأدوات الصيد، وكل ما يمكن تسميته بالفنون التشكيلية البدائية الأولى. أدى المنطق الأسطوري وما رافقه من الإجراءات العملية والفنية إلى تطور فنون اللغة والكلام، بقدر ما سعت اللغة الأسطورية إلى خلق عنصر التشويق والإثارة الذي يؤدي بدوره إلى جملة من الحكايا التي تولّد حكايات أخرى بمنطق «ثم ماذا بعد؟؟!».

لكل هذا يمكننا أن نعدّ الأسطورة بمنزلة الحضن الخيالي الجميل الذي يحتضن حكايات الشعوب وتراثها الشفاهي، والوقائع الغريبة في حياتها. وقائع مختلطة بالمغالاة والمبالغات والصياغات التي تسعى لإثارة التشويق والإبهار فيما ستنتهي إليه من ملاحم وقصص وسرد وشعر وأشكال درامية منوعة مختلفة المهام والتوظيفات.

وما ينطبق على تداخل اللغة وفنونها مع المفاهيم الأسطورية ينطبق أيضاً على تداخل المنطق الأسطوري مع الفنون التشكيلية كالنحت والرسم وما سيسمى لاحقاً بالفنون السمعية والبصرية على اختلاف مشاربها وألوانها. تلك الفنون التي كانت تؤدي إلى وظائف تتماهى مع العقل الأسطوري وتعكس موادها وألوانها الخام مفردات ووحدات ومكونات ذلك العقل الأسطوري على نحو من الأنحاء!

ولعل هذا الأمر يفسر لماذا بقيت الفنون والآداب العالمية - بما فيه الفن والأدب المعاصر - تنهل وتمتح من تلك الأساطير التي لمّا تزل عناصر التشويق والإبهار تلتمع بين مكوناتها المتداخلة. وبالطبع فإن هنالك المئات من المصادر والكتب، والآلاف من المقالات، التي تتابع أشكال ودرجات تأثر الإبداعات الفنية والأدبية بالأسطورة، ولاسيّما بعد ظهور الكتابة ومعرفة ملاحم مدوّنة عند كل شعب من شعوب المعمورة.

بناءً على ما تقدم من استنتاجات لا يمكن الحديث عن الفن بمعناه الواسع الذي يشمل الفنون اليدوية التشكيلية منذ رسوم الكهوف الأولى، والذي يشمل لاحقاً الرقص والغناء

- ولاسيّما الأناشيد، والجماعية منها على وجه التحديد- كوسيلة تعبير بدائية مرتبطة بالطقوس الطوطمية والجنائزية أو حفلات الابتهاج بالانتصار على الفريسة أو الأعداء.. إلخ، أقول لا يمكن الحديث عن الفن بمعناه الواسع من بداية تعامل الإنسان الأول مع الأحجار والرغبة في خلق ما هو مفيد، نافع وكافٍ (الوظيفة)، وما هو جميل أيضاً حتى عصر روائع الفنون التشكيلية الحديثة، من دون الحديث مسبقاً عن الأسطورة التي هي الحضن الرؤوم = الولّاد والخلّاق والمتجدد = لكل ألوان الفنون..

لكن علينا أن نفرق مسبقاً بين الفنانين الأوّل الذين تعاملوا مع الأسطورة بوصفها حقيقة وحياة تمازج مطلق بين ما يؤمنون به، ويعتقدونه، وبين ما تصنعه أيديهم أو حركات أجسادهم وحناجرهم أو وسائلهم التعبيرية الأخرى ذات الطابع البدائي. علينا أن نفرق بين أولئك الفنانين الذين كانت الأسطورة عندهم هي المعادل الموضوعي للحياة، وما بين الفنانين الذين تأثروا مجرد تأثر خارجي بعالم الأسطورة، وذكروها في أعمالهم الفنية والإبداعية، ثم تطور الإنتاج الإبداعي والفني ليوظف الأسطورة، أي يجعلها جزءاً من البناء الفني لمنجزه الإبداعي إن كان فناً تشكيليّاً أم فنوناً بصرية وسمعية أم مسرحاً أم شعراً... إلخ.

توظيف الأسطورة

لذلك علينا أن نفرق مسبقاً بين فن تشكيلي معاصر يقوم على مجرد تحويل الأساطير إلى أعمال منجزة أو مجرد الاستعارة المباشرة من ذلك التراث الإنساني القديم، بما يشبه الطرق أو الوسائل الفطرية، وبين من يستثمر ذلك التراث استثماراً خلّاقاً يتماشى مع روح العصر بحيث يصبح ذلك التراث جزئية من مجموع جزئيات العمل الإبداعي المنجز. وعلى ضوء هذه الحقيقة يمكننا تفسير وتأويل كثيرٍ من الإبداعات الفنية التي ظهرت ضمن إطار المدرسة السريالية وغيرها من المدارس الفنية الحديثة.

ضمن هذا التصور يمكننا أن نوسع الرؤية لنجدها تنطبق أيضاً على بقية الفنون الأخرى والإبداعات اللغوية والأدبية؛ إذ إنَّ الإشارة إلى الأسطورة بالطبع هو غير توظيفها توظيفاً فنيّاً كاملاً في بناء العمل الفني أو الملحمي أو الشعري. لذا فإن إشارات (أمية بن أبي الصلت)، ووصفه لسفينة نوح وخراب سدوم، وإشارات (النابغة الذبياني) إلى كثيرٍ من الأساطير العربية، وكذلك إشارات (أبي نواس) و(ابن الرومي) ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري

كمـا ورد في مقالة الدكتور عبـد الله الشاهر عن التوظيف الأدبي للأسطـورة[٤].. أقول إن إشارات الشعراء العرب الذين ذكرهم الدكتور (الشاهر) إلى بعض الأساطير القديمة هي غير العمليات النحتية في بنية وجوهر أسطورة «يولسيس» التي قام بها (جيمس جويس) أو قصائد «إليوت» في العالم الغربي.

أمـا في العالم الشرقـي فقد اتضحت العمليات النحتية في بنية وجوهر العمل الفني من خلال مجهود (السيـاب) في الاستثمار البارع الذي يوحي بالمعنى ويترك الأثر المناسب في أقـل عدد ممكن من الكلمات، مـن أجل تشكيل بنية ديناميكية جديدة للقصيدة!!... في حين سعـى (حنّا مينه) في عالمه السـردي لاستثمار بعض الأساطير كأسطـورة البحر في رواية «الشـراع والعاصفة»[٥]، أو ما أسمته الدكتورة (نجاح العطار) بأسطورة «العاصفة وملك البحر وملكتـه».. في حين أعـاد «مينه» استخدام أسطورة خروج الصـورة الحيّة من صورة الكهف الميتـة؛ وذلك من خلال «رقصة الخنجر» من أجل استعـادة براءة الحلم الأول كما أوحى لنا الروائي في بعض صفحات روايته «الشمس في يوم غائم»[٦].

وعلى الرغم من أن هذه الوقفة هي خارج إطار مبحثنا الرئيس الذي يركز على الأسطورة الموغلة في القِدَم بوصفها إحدى مغامرات العقل البشري من أجل السيطرة على الطبيعة بما يشبـه التكنيك الوهمي؛ لعدم توافر التكنيك الواقعي العلمي آنذاك، وأثر المنظور الأسطوري علـى التشكيلات الأولية للفنـون والآداب القديمة. غير أننا وجدنا التنبيه إلى هذا الأمر من ضروريات وضوح البحث وعدم الخلط في الأمور.

وكما لا يمكن الحديث عن الفن بمعناه الواسع من دون الحديث مسبقاً وأولاً عن الأسطورة، كذلك لا يمكن الحديث عن اللغة من دون المرور بالأسطورة كعالم ذهني قائم بذاته وأساسي.. ولا أقصـد هنا اللغة شبه الحيوانية البدائية التي كانت تعتمـد على الصراخ والإشارات، بل بمعناها الذي يعني تراكم المفردات اللغوية ونشوء لغة تخاطب واضحة المعالم؛ ومن ثمَّ نشوء الحكايـات الشعبية والأناشيد والأدعية والأغاني الجماعية (أغاني الصيد والبحر والزراعة) والإيقاع اللغوي كأساس أولي لنشوء الشعر الشفاهي ثم الملاحم والأشكال المسرحية الدرامية في بداية تكوينها وتشكيلها كنوع من أنواع الفنون الإنسانية.

إنّ التأكيـد علـى أولويـة الأسطـورة أمر مهم من أجـل تحديد المفاهيـم والمصطلحات والحيلولة دون الخلط وحرق المراحل، أو التخطي العشوائي الذي يؤدي إلى فوضى الأفكار

وعدم اتساقها؛ إذ إن الحس الزمني والتاريخي يجب أن يسود في تنظيم الأفكار والتعبير عنها مثله مثل إيقاع الحياة نفسها بدءاً بالميلاد وانتهاءً بالممات!

السحر كضرب من ضروب الفنون

(فن السحر: الجانب الإجرائي من الأسطورة)

يُرجع (فيشر) أصول الفن إلى السحر: «وتتزايد الآن الأدلة التي تثبت أن أصول الفن إنما ترجع إلى السحر. فالفن هو أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكنها لا تزال مجهولة. وكان الفن والعلم والدين جميعاً كامنة في السحر..»(٧).

وفي السطور الأخيرة من الفصل الأول الذي أعطاه اسم (وظيفة الفن) ينتهي إلى أن الفن لابد أن يكون متصلاً بالسحر على نحو من الأنحاء، ويرى أن الفن ضروري ولازم للإنسان بسبب هذا «السحر» الكامن فيه(٨).. وهنا يقصد فيشر أكثر مما تعني عبارة أن الفن والسحر هما صنوان متلازمان ومترافقان. وحتى تفسيره لمقولة ماركس عن «سحر الفن الإغريقي» – المشار إليها في نهاية كتاب ماركس (مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي) – كان ينطلق من هذه الحقيقة: حقيقة تلازم الفن والسحر، في حين كان ماركس يقصد بالصفة التي أطلقها على الفن والإبداع الإغريقي بأنه رائع وخلاب، ممتع وبديع وآسر.. إلخ، وليس بمعنى أنه نابع من «السحر».

غير أن الوقائع العملانية، إضافة إلى مجمل الأبحاث النظرية، تؤكد أنَّ السحر ضرب من ضروب الفن وليس العكس. **إنّ السحر هو إجراء تقني عملاني لمفهوم عقلي مرتبط بالمنطق الأسطوري؛ على أساس أن الأسطورة كانت تتحكم بالعقل البشري في مغامراته الأولى من دون الفصل بين عقل الإنسان ومنطقه الأسطوري البدائي.**

وكما أسلفنا سابقاً فإن المفهوم والوعي الإنساني القديم، ذا الطابع الأسطوري، كان يحتاج إلى ترجمة عملية. إلى إجراءات للتحقق والتنفيذ أو جعل الواقع والطبيعة يتطابقان مع ذلك المفهوم من خلال إخضاعهما لتلك التقنية البدائية التي ابتدعها الإنسان الأول، والذي سيغدو بسببها ساحراً، والتي سينشأ على قاعدتها «عالم السحر» وتوظف فيه المخلوقات الغريبة الخارقة كالجان والمردة والشياطين ومعرفة مواقع الكواكب والنجوم وما إلى غير ذلك، مع استخدام لأعضاء جسد الميت وبعض الحيوانات (الأفعى والهدهد خاصة)،

وكثيـــر من الفضلات والقاذورات ومتطلبـــات السحر الأسود ومنها عقد الخيوط أو استخدام قطع من ملابس المسحور أو الذي يراد وقوع السحر عليه!

ولذلـــك فإن بعض تلك الإجراءات العملانية أخذت طابعاً فنيّاً، إذ إنَّ الإنسان القديم كان يحـــاول استثمار كل شيء من أجل تحقيق هدفه؛ فالهدف والغاية هما وراء كل إجراء أو عمل مقصود. فلم يكن الإنسان البدائي يملك ترف التفلسف والتفكير أبعد من حاجاته الأساسية. ولهـــذا السبب نعتقد بأن الأسطورة والأفكار والمفاهيم التي شكلها الإنسان القديم من خلال احتكاكـــه مع الطبيعـــة وظواهرها الخارقة (ومنهـــا الموت) هي التي دفعتـــه إلى خلق عالم الطوطمية وعبادة الأسلاف، وإلى خلق أشكال بدائية من الفنون ذات الطبيعة الأسطورية لأداء وظيفـــة، ولا سيّما في الصيد والتغلب على المـــوت والحيوانات والأعداء.. إلخ، وكان السحر ضرباً من ضروب تلك الفنون ذات الطبيعة البدائية لتحقيق أهداف عملانية من دون الفصل بين مكونات عالم الإنسان البدائي المتداخلة من أجل تأمين حياته وتطويرها، بمعنى أن يديه وعقله يتشاركان العمل لأجل تأمين متطلبات تلك الحياة وتطويرها.

اليـــد والعقل يعملان معاً لصناعة الأقنعة، مثـــلاً، بوصفها جزءاً لا يتجزأ من الاحتفالات الطوطميـــة وإحدى المواد (المكونات) التي يعمل عليها الفنـــان البدائي -إضافة إلى الحلي الكاذبـــة - لخدمة المجتمع حين كان الفنان جـــزءاً لا ينفصم عن المجتمع، وخادماً فعلياً له ضمن القبيلة الواحدة الموحدة.

ولهـــذا نـــرى أن الأسطورية أو مجمـــل ما يمكن وصفه بالطابع الأسطـــوري، بما في ذلك تداخل الفنون مع الطقوس الطوطمية والإجراءات السحرية، هي بمنزلة مرآة للجماعة بقدر ما هي صورة لطبيعة حياتهم ومعتقداتهم البدائية شبه الطفولية وشبه الساذجة.. ولذا لا نرى من الجانب السحري الذي يحاول (فيشر) التأكيد عليه في الفصلين الأولين من كتابه الرائع ســـوى هذه البدائية شبه الطفولية، شبه الساذجـــة، التي تضفي طابعاً سحرياً رائعاً على تلك الحياة الاجتماعية التعاونية المشاعة وما ينعكس في فنونهم ومعتقداتهم الأسطورية ومجمل حياتهم المعيشة.

ومـــن هنا يجب عدم الخلط بين السحـــر كفن من فنون الأولين هـــو بمنزلة التكنولوجيا البدائية لذلك الزمان = بما يتلاءم مع قدراتهم العقلية ووسائلهم العملية الإجرائية قبل نشوء آلات إنتاج ومكننة متطورة = وبين الطابع السحري الجميل أو الممتع؛ إذ إنَّ الطابع السحري

الحقيقـــي في الفـــن الإبداعي، وبكل أنواعه وألوانه، يكمن فـــي المخلوقات الجمالية وحسن الصنعة وفي الإبداع أيضاً، من دون أن يعني هذا عدم استخدام الموروث العالمي كمحمولات دالــة كما تحقق مثلاً في الأدب والفن الإغريقييـــن أو حكايات ألف ليلة وليلة وغير ذلك من تراث الشعوب.

الهوامش

(١) - مجلة المعرفة، العدد ٦٣١، نيسان ٢٠١٦م، دمشق، صفحة ١٩٣ - ١٩٤.

(٢) - مجلة المعرفة، عدد رقم ٦٤٠، كانون الثاني ٢٠١٧م.

(٣) - يُراجـــع بهذا الشأن كتاب حسين مروّة (النزعات المادية في الإسلام) وكتب عبد الرحمن بدوي، وكتاب بلندلي جوزي عن الإسلام وبعض كتابات المفكر العراقي «محمد مبارك»، خاصة كتابه عن الكندي.. إلخ والتي تُضيء على الجوانب المادية والتقدمية في الفكر العربي.

(٤) - مجلة الموقف الأدبي، العدد رقم ٥١٨، في حزيران ٢٠١٤م، ص ٢٥.

(٥) - الشراع والعاصفة، الطبعة الأولى في بيروت، مكتبة ريمون الجديدة، ١٩٦٦م.

(٦) - الشمس في يوم غائم، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٣م.

(٧) - إرنســت فيشر «ضرورة الفن»، طبعة اتحاد الكُتّاب العرب في دمشق، كتاب الجيب الشهري رقم (١٠٩)، عـــام ٢٠١٦، ترجمـــة أسعد حليم، وهـــي طبعة الهيئة المصريـــة العامة للكتاب ذاتهـــا الصادرة في عام ١٩٧١م.

(٨) - المصدر السابق، ص٣١.

- يمكـــن مراجعة مقالتنا عـــن الرواية في المجلة العراقية الفصلية «آفاق أدبيـــة» في سنتها الرابعة، العدد الثالث، ٢٠١٤م.

الكلمة في النص الأدبي

القص السوري الحديث أنموذجاً

عوض سعود عوض

المقصود بالكلمة هنا ليس الكلام المتداول الذي يتحدث به العامة، بل هي ذات مواصفات معينة قادرة على أن تحمل النص الأدبي وتنهض به، إنها إحدى مكوناته، فالكلمة أو اللغة في الأدب هي إبداع وخلق فني. القارئ يدرك الفرق بين الكلام العادي والكلام الأدبي، كما يدرك ويعرف الفرق بين الشعر والنثر، إلا أنَّ تعانقاً حدث بين الاثنين، فقد حاول النثر أن يلحق بركب الشعر، أن يجدد ذاته، بأن يقترب من الشعر شريطة ألا يقول الشعر، إنما من خلال الكلمة أو الجملة ليضاهيه فيما يسمى بالشاعرية، وأنا أرى أنَّ كثيراً من النصوص، حاولت أن تلتحم بالشعر لإيمانها بمقدرته وتأثيره في الوجدان العربي، فنحن نحفظ كثيراً منه ونتغنى به، لهذا عمد العديد من الأدباء إلى الارتقاء بالكلمة، وتحويل مفرداتها من جملة عادية نثرية إلى جملة شاعرية فيها فن وإيقاع وشيء من التجديد في تراكيب المفردات وانزياحها وموسيقاها ودلالاتها، لتمنحنا شيئاً من الانتظام غير المألوف، بحيث تضفي على النص مساحة من العلاقات بين مفردات غير موجودة سابقاً تنتمي إلى عنصر الجمال بكل ما تعنيه الفنية من معنى. وهذا يخضع للتجريب، فمن فضاءات التجريب الشاعرية في الأدب، التي هي باختصار الرسم بالكلمات، لتحيل النص إلى مايشبه لوحة تشكيلية، حتى إن الشاعرية كلفظة تهبنا الإحساس بالألفة والجمال والتجديد. نقول عن كلِّ شيء نحبه أو نراه جميلاً أو يلامس شغاف القلب بأنه شاعري.

أمَّــا كيف يكتــب المبدع نصّاً يوظف فيه الشاعرية؟ فهذا يعــود إلى ثقافة الأديب ومدى تطــوره وعلاقتــه بالحداثة والنقد واللغــة الرشيقة ليبدو النص موحّــداً وقوياً، الكلمة ذات مستويات مختلفة من أديب إلى آخر، ومن نص إلى آخر، تتنوع وتتباين حسب المبدع، وحسب ما يتطلبه النص الذي قد يحيلنا إلى تعدد الأصوات، الذي يستوجب تعدداً في الأداء والكلمة فـ: «الشعرية ليست حكراً على شكل محدد من فنون القول، لأنها أدبية النص أو جماليته، لذا مــن المألوف الحديــث عن شعرية فنون القول النثرية، كما أنه من المألوف أن تتعدد أساليب الشعريــة في فن الشعر عامة، وعند الشاعر نفسه في أحيان غير قليلة»[١]. أما الدكتور عمر عبد العزيز فله رأي في الشاعرية:

«إنَّ شعريــة اللغة ليست قرينة الشعر المجرد، بالمعنى الــدارج لمفهوم الشعر، بل قرينة الاتســاع الأفقي لهذه الغنائية النابعة من جماليات وموسيقــا العناصر البوليفونية في اللغة. ينطبق هذا الأمر على العربية كما على اللغات الأخرى، لكنه يكتسي طابعاً خاصاً في العربية، وذلــك استناداً إلى ثراء المفردات فــي تنوعها واشتقاقاتها، وثراء الكلمــات في أنّها حمّالة قابليات فــي التفسير والتأويل، والأهم من هذا وذاك ثــراء خوارزمياتها الصوتية التي تفتح الباب لمباراة في التعبير اللا متناهي، والتنغيم الشامل للكلام»[٢].

وتتجلّى الكلمــة في عتبات النصوص، ومنها العنوان الذي يعدّ أهم عتبة من عتباتها لأنّه فاتحة النص أو الكتّاب، لأنه أوّل ما يتلقاه القارئ، فإما تحفيز ومتابعة أو تجاهل، لهذا يلجأ بعض الكتاب إلى شحن عناوينهم بطاقات جمالية وربما مفارقة وانزياح، وبقدر ما يكون فنياً ومخاتــلاً فإنه يستحق الدراسة، والمثال هنا من عنــوان المجموعة القصصية «غفوة لهديل الرمــاد» الذي أبحر الناقد في تفكيك العنــوان ودراسته، فغفوة التي تعني نوماً مؤقتاً، تحمل قلــق كائن لا يريد الإبحار في النوم ليقول بعد ذلك بأن لعبة العنوان: «مبنية على المفارقات والتنافر الجمالي بين أقطاب وصور مختلفة، إذ ثمة هديل وهو دليل حركة وحياة، وثمة رماد وهــو دليل موت ما، ومع اندغام المعنيين المتناقضين شكلياً في مياه العنوان، تعلو ديناميكية الصــورة الشعرية وتغتني، لتبــدو الحياة والموت كمن يأخذان غفــوة واستراحة بالتبادل، ثم سرعان ما نتبين من خلال المستوى المجازي والأسطوري الذي استبطنته، بأن مفردة الرماد المرتبطة رمزياً بطائر «الفينيق» الذي سينبعث من موته، ستزيل التناقض نهائياً، ليبدو الأمل بالقــادم جلياً لا لبس فيــه، تنضجه شاعرية القص المتكئة علــى الاستعاري والكنائي حيث الفنتازيا كما الواقعي يسهمان في تشكيل ضفيرة السرد»[٣].

ولعتبـات النص كافة لغة أدبية تتجلـى فيها أهمية الكلمة، لأنها معبرة عن دواخل النفس الإنسانيـة وتطلعاتها، تحاول أن تبـرز العوطف والمواقف الشخصيـة بلغة فنية مكثفة، من إهداء مجموعة «مابين زحل وكمأة»: «حين تعرف كيف تضيء الشرفات، وكيف تقف مرتعشاً أمام بواباتي التي لا توصد في وجه المطر، متى أسرج الصمت في لحظة جنون واشتعال! آذِنْ لضلالك بأنْ يكون نبيلاً، فيخطو باتجاه فضائي»[٤].

الكلمة تمنح النص الحيوية والرشاقة، وهي من جمالياته، تدفع القارئ إلى التذوق ومتابعة السرد، يمكن متابعتها بالإحساس، بالجمال اللفظي والإدراك الحسي والمعنوي لبعض الألفاظ والجمل التي توسّع دائرة نقدنا للنصوص، وكذلك بالصور الفنية، وسلاسة النص والإيقاع، وهي لهذا تنتمي إلى فضاءات السرد وعوالم التخييل، وهي كلفظة تهبنا الإحساس بالألفة والجمال، نقـول على سبيل المثـال: شاعرية المكان، موقف شاعري، كلام ولغـة شاعرية، لقاء شاعري، وسهرة شاعرية، إلى آخر هذه الأوصاف، وهي أي الشاعرية تهب التنوع في السرد، وهناك أسئلة عديدة منها: كيف نوظف الشاعرية في النص الذي يعتمد على النثرية؟ وما علاقاتها بالحداثة؟ وهل كلُّ من كتب صار نصه جيداً؟ والمثال الآتي من قصة «العناق الأخير»: «جاءت قبل الموعد، تتغـزل بكَ وتلاطفكَ على غير عادتهـا، روحها هائمة مرحة، جسدهـا يشتعل، لملمت الفرح وضمتـه بابتسامة، جاءت تقاسمـك المرح والغناء والرقص، تلهـب الحرائق في جوفكَ، يهف عطرها المميـز، يعبق في أنفك ودماغك، تشعر برجفة في جسدك. تستنشق ضوع حضورها، تبحر في عينيها، في قدها، وفي فكرها، يمامة بين يديك تدفعك إلى الارتواء»[٥].

إذن، فشاعريـة النص غير معزولة عن الموسيقـا والإيقاع الداخلي، وكلماته السلسة التي تحتـوي على صور فنية، وتراكيب فيها جمالية للمفـردات، تشكل إحدى دعائم النص الأدبي، وركنـاً من أركانه، توظيفها مسألة مهمة في النص، ليبدو متكاملاً ومتماسكاً بمرتكزاته كافة. مـن دراسة عن اللغة الأدبية: «وعن كتابـة طازجة ومختلفة تعينه باستمرار على تجاوز نمطية النمـوذج السائد، وعلى تجاوز نمطه الشخصي والافتراق عنهما أيضاً سواء في البعد الدلالي أَمْ التعبيـري، وفي هذا الجانـب تشكل اللغة الوعاء المادي الذي يكتسب فيه البناء القصصي وجوداً واقعياً، فلغة القصة القصيرة ليست خارجها، وليست أداة اتصال وإنما أداة إنتاج»[٦].

أمَّا الدكتور علي حجازي فيرى أن النقاد قد اختلفوا حول توظيف الشاعرية وشكل النص الأدبـي: «فمنهم من قال إنها تنتمي إلى النثر الخالص، ومنهم من قال بالشكل الشعري. يقر

العديد من النقّاد والقصّاصين بأنه يمكن للقصة القصيرة أن تكون قصيدة، وفي مقدمة هؤلاء إبراهيم ناجي الذي يقول: «القصة القصيرة هي قصيدة شعرية صغيرة» ويوافق يونس إبراهيم ناجي رأيه فيقول: «الأقصوصة بمجموعها نوع من أرقى ما يكون الشعر الفصيح»(٧).

وحول اللغـــة الشعرية يؤكد «ريد» Ian Raid الاتفاق بين القصة القصيرة والشعر فيقول: «تتفق القصة القصيرة مع القصيدة الغنائية في إطارها المحدد عادة، وفي اتجاهها الذاتي، وذلك بالقدر نفسه الذي تتماثل به الرواية مع الملحمة». ويسجل «سترونج» Strong رأياً يقول فيـــه: «إن كاتب القصة القصيرة قد يعطينا قطعة أساسية من الفسيفساء فحسب، يمكننا أن نرى من خلالها الزخرف كاملاً».

الاستخـــدام الجيد للغة هو من مميزات النص الحداثي، وأحد العناصر في هذا المجال، وممـــا سبق نتبين أهمية الكلمة في النص الأدبـــي إن كانت شعراً أو نثراً، لتتناسب مع الحياة والعصـــر والتقدم، لهذا فالاهتمام باللغة مهم للنص وللقـــارئ، ولتخطي ركاكة الكلمة واللغة الضعيفة، فلا شيء كجماليات المفردات التي تشكل قلادة النص، وتعطيه تأشيرة الحداثة.

يقول الدكتور عادل فريجات عن لغة قصص «بوح الزمن الآخر» التي تبدَّت جامعة ما بين شعرية القص، ووظيفة الإبداع: «وقف رجل على قمة الجبل، يعانق السماء، ويمسك بذؤابات الأفـــق، وتمتد يداه تفتحان نافذة مغلقة، فتهطـــل مزن لم تتقن التهطال بعد... وكانت المرأة تتوضـــأ بفيضـــ الألق، وتوشّي جناحيهـــا بطهر النهار، وتلوّن قلبها ببهـــاء قوس قزح، وتواري مفاتنها بظلال السكينة الوارفة، وتلملم زهور الأقحوان لتصنع منها وسادة للميت»(٨).

أمَّا الدكتور أحمد زياد المحبك فيتحدث عن اللغة الشاعرية التي تحتويها مجموعة «ذات شفـــق» للأديب أيمن الحسن، يقول: «اللغة الشعرية هي السائدة في المجموعة، لأن قصصها قائمـــة على المواقـــف والحالات والهواجس أكثر مما هي قائمة علـــى الحكي، وفي كثير من الحالات يتحول السرد نفسه إلى رؤية شعرية، على نحو ما يظهر في المقطع الآتي من قصة عنوانهـــا «أبعد من نجمة» وهـــو يبدأ بجملة سردية واحدة، يقول فيهـــا بلغة عادية «يوم ذاك خـــرج من بيتها»، ثم سرعان ما يتحول إلى اللغة الشعرية، وقوامها الهجس والذكرى والشعور والإحساســ فيقول: «لا تُسكِرهُ عذوبة الوقت الذي قضاه معها، مشى في الطريق المؤدي إلى شارع الأميـــن تحت موسيقا المطر الهاطل بإيقاع رومانسي بديع، رائحة طيب تركتها خلفها، ابتسم عطرها مع كلِّ خطوة أمشيها»(٩).

اللغة لدى الأديب باسم عبدو تشكيل لغوي يبدأ بها القصة، ليفتتح أمام القارئ عوالم من الفرح، عوالم من الجمال، تأسره هذه اللغة، والقارئ حائر بين الكلمات والجمل وروعتها؛ وبين الحدث الذي يتشوق لمتابعته، فربما يتساءل، ألعينها مصطبة ليرتمي عليها؟ وهل هناك عتبة للخجل؟ وكيف يدخل عارياً إلا من قلب يستره غشاء؟ لنقرأ بداية قصة «هواجس تغرق في بحر قلبها» «تدس تفاح خدَّيها إلى صدري. تتمرغ شفتاي برائحة عرق نهديها. أرتمي على مصطبة عينيها جثة تحترق بدموعها في ذلك الصباح، وفي كلِّ الصباحات تركع أحلامي أمامها بخشوع. تربكني ثرثراتها الناعمة. تنمو بين صمتها ودفئها أعشاب في القلب، وقبل أن أصل إلى عتبة الخجل أقلعُ من قدميَّ كلَّ الأشواك. أدخل عارياً إلا من قلب يستره غشاء، وروح تحمل أعواداً يابسة، وسرعان ما تبرعم أزهار الرّمان»[10].

ثمة خصوصية للكتابة والأدب اللذين يخضعان للتجريب، الذي من فضاءاته الخلق والإبداع.. ليتناسب مع الحياة والعصر والتقدم، من فضاءاته التجريب بلا حدود، ومن هذه الفضاءات الشعرية في القصة القصيرة التي تمنح النص الحيوية والرشاقة، من جمالياتها دفع القارئ إلى التذوق ومتابعة السرد، يمكن متابعتها بالإحساس بالجمال اللفظي والإدراك الحسي والمعنوي لبعض الألفاظ والجمل التي توسع دائرة نقدنا للنصوص، وكذلك بالصور الفنية، وسلاسة النص والإيقاع، وهي لهذا تنتمي إلى فضاءات الحداثة.

من خلال نقدي للعديد من المجموعات القصصية، اخترت بعض المقاطع للدلالة على شعرية النص، التي تضفي على النص ألقها، ومن هذه النصوص ما يأتي:

من قصة «هدير الصمت» من مجموعة «البراري» هذان النصان:

«علقت بيدي قطرات مطر، خبأتها في قلبي.. جلست وحيدة، فسقطت من عيني باكية».

«ذات فجر أيقظتني همسة جناح قرب نافذتي، أشرعتها، فوجدت عصافير قلبي وقد سقطت بثلج الليل».

من قصص «الهباري» صفحة ٣٦:

«تثاءب المساء في عينيَّ أرجوحة، وبدأ الأثير يرشقني برذاذ من الشجن والوجد، فالتحفت الغسق، وافترشت الهلوسات، وعرشت فوق أغصان الحكايا كروماً، تدلت عناقيدها سوداء، حمراء، صفراء على عرائش عمري الندي، واحترت بلون القطاف، مدت لي الأغصان أذرعها، لتقطف لي من كلِّ لون حبة».

من قصص «تحولات الزمن الواخز» ص٥١:

«وليمـة ذئـاب شرسة، جائعة، ستكون وليمة لم تذقها الذئـاب منذ زمن بعيد، منذ رمينا «فـرج الله»، منذ رمينا «أحمد»... تهترئ الجثة في البرميل الأسود، الحموض، يذوب العظم، يذوب اللحم، يذوب فرج الله...».

من قصص «امرأة لكل الفصول» المقطع الآتي ص٢١:

«كل القرارات بعدك جافة، والقلب حقيبة سفر متنقلة، كانت اللحظات تموت في داخلي، وكان الفرح يؤجل موعده معي، وكانت كلُّ الأشياء تهرب من ذاكرتي، والآتي يفقد طعمه، وكنت أنت الآتي الذي لم يتركوه ليأتي!».

من قصص «مبهورون بالباهت» ص١٩:

«هل الذي استدرجني استدرجها؟

أم الذي استدرجها استدرجني؟

يا للخالق.. ما هذا؟

قميص النوم شفّاف أكثر من الجسد،

الصدر حرٌّ شارد مثل قطيع بري.

هل نال ذاك حريته أيضاً.».

من قصص «حين يأتي زمن الحبِّ» من بداية قصة «حصار الآخر»:

«وقـف ببـاب الكلام يطرقه بوابل مـن أسئلة، فارتعش قلبها، تكوَّم علـى نفسه مذعوراً، وأخفى رأسه بين الضلوع، فتحت مظلة التجاهل لتتفادى زخات غاضبة من علامات التعجب والاستفهـام، لكنَّ انهمار الأسئلة تواصل ملحاً على زجاج دهشتها، يوقظ كلَّ عصافير الخوف المخبئة في دمها.».

من قصص «فضاء ضيق» ص٦٥:

«لقد بهرته بكل شيء وبخاصة غدائرها التي كانت تنساب شلالاً ينداح فوق تقبب نهديها تارة، وتارة يصير شرشفاً من حرير يغطي ظهرها.».

من قصص «أيام بلا أوراق» ص٤٣:

«امرأة تعانق الموج وحيدة، لا أدري هل الموج أتعب قوتها؟ أم هي أغضبت صمت الموج».

من قصص «الحصرم» صفحة ١٨٩:

«وابتـدأ يروي حكايته الجديدة، فنام روّاد المقهى، ونام أحمد يهمُّ بقتل أخيه، ونام سكان الكـرة الأرضية، ونام الحكواتي، ونبت العشب على سطح الإسفلت، وبنت العصافير أعشاشها فـوق صفيح السيارات، وباضـت الحمائم على أجنحة الطائرات المجللـة بالغبار، وتسكعت الغزلان والفيلة والنمور في الشوارع بخطوات متكاسلة.».

المراجع

(١) - د.محمد عبدو فلفل، بين شعريتين، الموقف الأدبي، العدد ٥٣٩، آذار ٢٠١٦م.

(٢) - د.عمر عبد العزيز، دراسة المسافة بين الشعر والشعرية، الرافد٢.

(٣) - أوس أحمد أسعد، جريدة تشرين، العدد ١٢٤٧٧.

(٤) - نجاح إبراهيم، مابين زحل وكمأة، إصدار دار طلاس، ٢٠٠٣م.

(٥) - عوض سعود عوض، أفراح مؤجلة، إصدار وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٤م.

(٦) - د.عبد الله الشاعر، دراسة بعنوان الشعرية في القصة القصيرة الأسبوع الأدبي العدد ١٤٦٤.

(٧) - د.علي حجازي، القصة القصيرة في لبنان، إصدار دار المؤلف، بيروت ٢٠٠٤م.

(٨) - د.عادل فريجات، النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية، إصدار اتحاد الكتّاب العرب، ٢٠٠٢م.

(٩) - دراسة للدكتور أحمد زياد محبك، الموقف الأدبي، العدد ٥٣٦، كانون الأول ٢٠١٥م.

(١٠)- عوض سعود عوض، جريدة البعث، العدد ١٢٩٦٧، ١٢/ ٩/ ٢٠٠٦م.

المجموعات التي تم الاستشهاد بمقطع من إحدى قصصها:

- البراري، زرياف المقداد، إصدار اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢م.
- الهباري، فوزية جمعة المرعي، إصدار دار قرطاج، ٢٠٠٣م.
- تحولات الزمن الواخز، محمد خالد رمضان، دار بعل، ٢٠٠٨م.
- امرأة لكلّ الفصول، هالة المحاميد، ٢٠٠٤م، إصدار جائزة المزرعة.
- ميهورون بالباهت، وفيق أسعد، دار بعل، ٢٠٠٦م.
- حين يأتي زمن الحبّ، سوزان إبراهيم، دار التوحيدي/ حمص ٢٠٠٣م.
- فضاء ضيق، جميل سلوم شقير، دار نون، ٢٠١٠م.
- أيام بلا أوراق، حسن إبراهيم الناصر، إصدار الكاتب نفسه.
- الحصرم، زكريا تامر، إصدار دار الريس، ط١، ٢٠٠٠م.

عقولٌ مبدِعة ونفوسٌ مضطربة

د. جهاد ملحم

يقدّم التاريخ لنا أمثلة عن علماء كبار كان سلوكهم مليئاً بالغرابة والتناقض والشذوذ، في حين جاء إنتاجهم العلمي في أعلى المستويات. فهل تقترن العبقرية بالعقلي السوي، أم أن هناك انفصالاً بينهما تؤكده الحياة المعذبة التي عاشها أصحابها؟ وفي هذا السياق نشير إلى قول الأديب الفرنسي الشهير مارسيل بروست (١٨٧١-١٩٢٢م): «كل الأشياء العظيمة تولد من أشخاص عصابيين (مرض العصاب)». وكان بروست نفسه يدرك أنه ضحية لهذا المرض، فقد بلغت شدة حساسيته للضوضاء إلى درجة أنه بطّن جدران منزله بالفلين، وعندما بدأ يصنّف آخر كتبه، مرض ولزم فراشه لمدة خمسة عشر عاماً؛ تدهورت حالته الصحية بعد موت والدته، حيث قضى السنين الثلاث الأخيرة من عمره في غرفة واحدة يكتب طوال الليل وينام طوال النهار.

تتشابه اضطرابات الأمراض العقلية وتتقاطع بطريقة أو بأخرى مع الأمراض النفسية، وتختلف معها في جوانب أخرى، كما تصنَّف استناداً إلى وجهات نظر مختلفة. في اضطرابات المزاج يعاني المريض من الحزن لفترات طويلة ومستمرة، أو يعاني من الحزن الشديد والفرح الشديد في فترة زمنية واحدة وتتبدل حالته النفسية بينهما باستمرار ودون إرادته أو قدرته على التحكم بذلك. أما في اضطرابات الفصام فيعاني المريض من أمرين خطيرين هما الهلوسة والتهيؤ: الهلوسة تعرف بأنها تخيل صور وأصوات غير حقيقية وغير موجودة، أما

التهيؤ فهي أفكار مغلوطة بشكل كبير يأخذها المريض بوصفها مسلمات تماماً ولا يغيّر رأيه فيها حتى بوجود كل الأدلة التي تدحضها.

يهدف البحث إلى إلقاء الضوء على نماذج من حياة أولئك العلماء المعذبين الذين قدّموا خدمات كبيرة للحضارة الإنسانية، وليس مناقشة موضوع الأمراض العقلية والنفسية فهو موضوع شديد التعقيد وله فرسانه المختصّون، لكن يمكن القول إن الالتباس يظل قائماً بين الأمراض العقلية (بما فيها الجنون) وبين كثير من الأمراض النفسية. وقد جلب القرن العشرون المنصرم معه انتصارات هائلة في الميدان الطبي، إذ إنَّ إدخال العامل البيولوجي إضافة إلى ضغوط الحياة واستعمال عقاقير كيميائية في العلاج أدى إلى شفاء ملايين المرضى والتخفيف من عذاباتهم.

على العموم، ليست فكرة الارتباط بين العبقرية والجنون جديدة ولا حكراً على أمة دون أخرى، أو فرد دون آخر، بل نجد أمثلة عنها في كل مكان وزمان. وقد كان العرب القدامى ينسبون كل مليح وجميل إلى صنعة الجن، وكل شعر رائع إلى وادي عبقر وشياطينه. وفي هذا الصدد يقول أبو العلاء المعري:

**وقدْ كانَ أربابُ الفصاحةِ كلَّما	رأوا حَسَناً عدّوهُ مِنْ صَنعةِ الجِنِّ**

وهذا الجنون يخص العباقرة الذين بإمكانهم فعل ما يعجز الآخرون عن فعله، لأنه عند هذه السوية العالية من الإبداع التي يصلها هؤلاء الأشخاص، تصبح طرق تفكيرهم متشابهة مع تلك التي يفكر بها الأشخاص المصابون بأمراض عقلية، وهذا ما يطلق عليه علماء النفس التجريبي «التشابه في الأسلوب المعرفي».

ولكن قبل الدخول في الموضوع يجب الإشارة إلى أنه ليس كل المبدعين والعباقرة والملهمين مرضى من الناحيتين الجسمية أو العقلية، بل ربما الغالبية منهم تحمل مجمل الصفات الإنسانية الطبيعية والسلوك اللائق والقويم. ويؤكد جان دومينيك إسكيرول أحد أشهر الأطباء النفسيين في العالم ذلك بقوله: «إذا قيل إن الذكاء العظيم يخلق الاستعداد للجنون فإن هذا خطأ، فأعظم العباقرة في العلوم والفنون، وأكبر الشعراء وأنبغ الموهوبين في شتى المجالات، قد احتفظوا بسلامتهم العقلية إلى أرذل العمر»[1].

نسوق فيما يأتي نماذج لعلماء لهم بصمتهم الواضحة في ميدان العلوم، لكن حياتهم كانت مضطربة ونهاية بعضهم جاءت مأساوية.

جوهانس فان هيلمونت (١٥٨٦-١٦٤٤م)

ولـد جوهانس فان هيلمونت فـي بروكسل في أواخر القرن السادس عشر لأسرة من كبار ملاكـي الأراضـي، لذا كان من الصعب عليه أن يجد بيئة مثقّفة. وقد درس الفن في البداية، لكنه كان يعتقـد أن الحصول علـى الشهادة هو مجرد زهو وخيـلاء. لذلك لم يحصل على الدرجـة المطلوبة في هـذا الاختصاص. وقد تعلّم على أيـدي الصوفيين واليسوعيين على قدم سواء، ودرس الكلاسيكيين والمعاصرين، كما درس الطب لكنه تخلّص من كتبه بإعطائها للطلاب الآخرين لاحقاً، وقد أعلن فيما بعد أنّه كان عليه أن يحرقها.

قـرر هيلمونت الترحـال كوسيلة لاكتساب المعرفة الطبية على غـرار آخرين. ومع نهاية القـرن حلّت القيـم العلمية محل المثالية عنده، حيث إنّه حصل على شهادة علمية في الطب وبدأ في ممارسته. حالفه بعض النجاح كطبيب، ويبدو أنه كان قادراً على تخفيف بعض الآلام فـي أثناء انتشار وباء الطاعون الذي اجتاح أوروبا سنة (١٦٠٥م). لم تَرُقْهُ كثيراً مهنة الطب، فعبّـر عن امتعاضه منها بقوله: «إنني أرفض أن أعيش على بؤس رفاقي البشر» أو «أن أجمع الثـروة معرضاً روحـي للخطر». وبناء عليه تحول هيلمونت إلـى ممارسة البحث العلمي في مجـال الكيمياء، ولأنه لم يجد اسماً يناسب الشخص الـذي يقوم بالأبحاث الكيميائية، فقد سمّى نفسه «فيلسوف النار».

كان طـب القرن السابع عشر أيام هيلمونـت متقلباً مثله في ذلك مثل الكيمياء، وظل إلى وقـت طويل يخضع للتقاليد والخزعبـلات بعيداً عن استخدام الطـرق التجريبية الدقيقة. حتى باراسيلسوس الذي بيّن أن العلاجات الجديدة يمكن أن تأتي من التحضيرات الكيميائية (فعلـى الأقل أفـاد الزئبق في محاربة مرضـ الزهري)، وفي الوقت الـذي كان فيه يختبر تأثيـرات العرق والنزيف، واستخدام الوزن النوعـي للبول كوسيلة للتشخيص، وكان قريباً من تحديد الحمض المعدي على أنه حمض الهيدروكلوريك، فقد ظلّ مؤمناً إيماناً مطلقاً بأشياء غبية، مثل العلاج بالدود المستخرج من عيون ضفادع الطين.

كان هيلمونت يعيش في بلجيكا - وهي من إملاك إسبانيا في حينه - في زمن محاكم التفتيش في إسبانيا. وعندما نُشرت مقالة مكتوبة بقلمه (ربما من دون موافقته) تدافع عن علاج غريب للجـروح، بدأت محاكم التفتيش فـي التحقيق في هذا العلاج، حيث كان الجرح يُنظَّف ويُربَط، أما السـلاح الذي سبّب الجرح، فكان يؤخذ بعيداً ويُعالَـج بالمراهم والمساحيق الطبية. ومن

دواعـــي السخرية أن هذه التقنية قد تكون علاجاً أكثر تأثيـــراً من الطرق التقليدية التي كانت تستخـــدم مواد كيميائية مزعجة، أو تحضيرات قذرة من الأعشاب توضع على الجرح. ولم يكن يطيب لرجال محاكم التفتيش أن يروا العامة وهم يمارسون مثل هذه الطرق السحرية.



جوهان فان هيلمونت هو طبيب وكيميائي وعالم نبات بلجيكي. عَمِل سنواتٍ بعد الطبيب الشهير باراسيلسوس وصعود الكيميـاء الحيويـة، وأحياناً يعدّ «مؤسس كيميـاء الغازات». يُذكَرُ فـان هلمونت اليوم إلى حـد كبير بأفكاره حـول الجيـل التلقائـي، وتجربتـه علـى شجرة لمدة خمس سنوات، وإدخالـه كلمة «الغـاز» فـي مفـردات العلماء.

كانـــت لدى فان هيلمونت رؤى متكـــررة طوال حياته، وركز على ذلك بشكل كبير. وقد عُزي اختيـــاره لمهنة طبية إلـــى محادثة مع الملاك رفائيل، وبعض مـــن كتاباته تصف الخيال كقوة سماوية، وربمـــا سحرية. على الرغم من أن فان هيلمونت كان متشككاً في نظريات وممارسات باطنية محددة، رفض التخلي عـــن القوى السحرية كتفسيرات لبعض الظواهر الطبيعية. وقد يكون هـــذا الموقف، الذي يتجلى في ورقة (١٦٢١م) بشأن المبـــادئ المتعاطفة، قد أسهم في ملاحقته من محاكم التفتيش. أُدين هيلمونت بارتكاب البدع والغطرسة ومصاحبة مجموعة من اللوثريين والكالفينيين. وقد اعترف هيلمونت – بحذر– بأخطائه، وتراجع عن أخطائه المعلنة، لكنه ظل معتقلاً، وبعـــد عدة استجوابات وُضع تحت التحفظ في منزله. رُفع التحفظ المنزلي بعد عامين، لكن إجراءات الكنيسة لم تنته ضده إلا بعد ٨ سنوات وقبل وفاته بسنتين فحسب.

لودفيغ بولتزمان (١٨٤٤-١٩٠٦م)

كان واضحـــاً دائماً أن الحرارة موجودة في التفاعلات الكيميائية كأحد نواتجها (كما في الاحتراق) أو أحـــد مكوناتها (كما في الطهي). لكن ما طبيعة الحرارة؟ وكيف يمكن قياسها؟ إنهـــا أسئلة مثيرة، لكن الكيميائيين قبل القرن التاسع عشر كانوا منشغلين بأشياء أخرى، ولم يبذلوا جهداً كبيراً في إيجاد الإجابات. غير أنه مع الثورة الصناعية تبين أن حرارة الاحتراق يمكن أن تعطي عملاً - عملاً كثيراً - وانتقل السؤال عن الحرارة إلى مقدمة الأحداث.

اعتنـــق لافوازييـــه فكرة أن الحرارة شيء مادي (من المحتمـــل ألا يكون لها وزن وهي في ذلك تماثل الفلوجستين) يسري من الأجسام الساخنة إلى الباردة، وقد أطلق على هذه المادة كالوريك. ووجد الكيميائي الإنجليزي جون دالتون أن تفسير الحرارة على أنها شيء مادي أمر مقبـــول بشكل جيد، لكن كان هناك مدرسة فكرية أخـــرى. إذ عدّ بعض الكيميائيين الحرارة شـــكلاً مـــن أشكال الحركة. ولهذه النظريـــة - نظرية الحركة - جـــذور عميقة، فقد ناقشها بويل ونيوتن وفسّرها فرانسيس بيكون بشكل شاعري حيث كتب: « الحرارة... هي حركة ليس إلا....مثابرة ومكافحة ومجاهدة أبدية...فمنها تنطلق روح النار...».

بعـــد سلسلة مـــن الاكتشافات لعلماء كبار مـــن أمثال جول وماير وكلفـــن وكلابيرون، قام الطبيب والكيميائي الألماني هيرمان فون هيلمهولتز بتلخيصها في القانون الأول: في النظام المغلق (الذي لا تتغير محتوياته المادية) يظهر أي تغير في الطاقة على شكل حرارة أو عمل، أي أن الطاقـــة محفوظـــة (لا تَفنى ولا تُستحدث). أما القانـــون الثاني فقد توصل إليه اللورد كلفـــن في غلاسكو - عندما تأمل أعمال كارنو وجول- وكذلك توصل إليه رودولف كلاوزيوس فـــي برلين عندما تأمل أعمـــال ماير، اعتقد هذان الباحثان النظريان أن الحرارة التي تذهب إلـــى المصب البارد من الآلة الحرارية المثالية في نهاية الدورة تكافئ الحرارة المأخوذة من المنبـــع الساخن مطروحاً منها الكمية المستخدمة في إحداث العمل لكنهما يعرفان أن الأمر لم يكـــن كذلك في الآلات الحراريـــة الواقعية. ففي الآلات الحراريـــة الواقعية تقل الحرارة الخارجيـــة حيـــن تصل إلى المصب البارد في نهاية الدورة عن القيمة المتوقعة - كما لو كان هناك فقد ما في الحرارة لا يعطي عملاً- وبالفعل كان الأمر كذلك.

إذا تخيلنا كومة من الريش ودفعنا بقوة عموداً إلى داخلها، فإن الريش سيتطاير ولن يعود إلى مكانه بعد سحب العمود (عملية غير معكوسة). لكن لو أدخلنا العمود ببطء شديد وحرص

فــإن كل ريشة أُزيحت بوساطة العمود ستعود إلى مكانها الأصلي عندما نسحب العمود ببطء شديد وحرص (عملية معكوسة، أي أن العملية تعكس اتجاهاً في أي نقطة دون إحداث تغيير). فــي الآلات الحقيقية يضيع جزء من الطاقة دائماً بمجرَّد دفع جزيئات الغاز لتتطاير في كل اتجاه دون إنجاز عمل. وقد أطلق كلفن على هذه الخاصية للآلات الحقيقية الاتجاه العالمي لتبديد الطاقة في نهاية الدورة. أما كلاوزيوس فقد سماها أنتروبيا (درجة التعادل الحراري)، وأعطى القانون الثاني الصيغة الآتية: تكافح أنتروبية العالم لتصل إلى نهاية عظمى.



لودفيغ إدوارد بولتزمان فيزيائي وفيلسوف نمساوي، أصبح عام (١٩٨٢م) عضواً في أكاديمية بافاريا للعلوم. توفي بولتزمان في إيطاليا عام (١٩٠٦م) في أثناء إجازة صيفية بعد إقدامه على الانتحار نتيجة إحباط أصابه من جراء عدم اعتراف الأوساط العلمية بنظريته الذرية الصحيحة.

ومــع أن التحليل الذي قدمـــه كلاوزيوس يمثل الغازات على أنها تجمُّع من الجسيمات في حركــة دائمة هو دليــل بيّنٌ على وجود الذرات، إلا أنه لم يحــاول الدخول إلى معركة تفسير الأنتروبيا على المستوى الميكروسكوبي لأن كثيرين ما زالوا يشككون في وجود الذرات بشكل حقيقــي. غير أن لودفيغ بولتزمان كان مستعداً لتولي هــذا الأمر. وقد كتب: إنني واع تماماً بأنني فرد أواجه، على الرغم من ضعفي، بصعوبة تيار الزمن. وقد استخدم بولتزمان التحليل الإحصائي، بوصف الغاز تجمعاً للدقائق، ليثبت أن الأنتروبيا هي تعبير عن الاتجاه الطبيعي للنظــام في بحثه عن أقصى الحالات غيــر النظامية. لا يبدو أن «الفوضى أو عدم الانتظام» ظاهرة عامة، فكلنا يعرف ما يحدث عندما نلقي كومة من الورق، كما أننا يمكن أن نتخيل ما

يحدث عندما ندفع عموداً بقوة داخل كومة من الريش، لكن ليس واضحاً لماذا يجب أن تكون الفوضى «اتجاهاً طبيعياً».

ولنأخذ مثالاً من مجموعة أوراق اللعب (الكوتشينة) الجديدة المرتبة ترتيباً دقيقاً تبعاً للون والعدد. فبمجرد فض غلافها وخلطها تصبح على درجة معينة من الفوضى. وكلما خلطت الأوراق أكثر أصبحت درجة الفوضى أكبر. ولا يحدث ذلك لأنه من المستحيل أن ينتهي الأمر بأوراق اللعب مرتبة ترتيباً دقيقاً تبعاً للون والعدد بعد تكرار خلطها، ولكن لأن احتمال حدوث ذلك نحو واحد في كل عشرة ملايين تريليون مرة. وعلى العكس، فإن أفضلية أن تكون مجموعة أوراق اللعب على درجة من العشوائية هي فرصة واحدة في كل مرة (أي كل خلط سيأتي بمجموعة غير مرتبة).

كانت بصيرة بولتزمان في أنه اكتشف الشيء نفسه للذرات. فهناك ترتيب معين في نظام مبرّد، وعند الصفر المطلق، وفي بلورة مثالية، فإن كل شيء متجمد في مكانه، والأنتروبيا تساوي الصفر. وقد تعرف والتر نرنست على هذا الصفر وقدّمه للكيميائيين كبداية لحساب خواص التحريك الحراري، وكقانون ثالث في الترموديناميك. لكن مع كل إضافة للطاقة تزداد الأنتروبيا. وبالتحديد، فقد أوضح بولتزمان أنه إذا كانت W هي عدد الطرق المختلفة التي يمكن أن تتوزع بها المجموعة، فإن الأنتروبية S لا بد أن تتناسب مع لوغارتم هذا العدد $S= k \log W$. لم تكن الثابتة k معروفة في حينه لبولتزمان، فأعطيت اسمه فيما بعد. وكدليل على عبقريته، نُقشت المعادلة السابقة على شاهدة قبره في مدينة فيينا النمساوية.

ظن كثيرون من الحرس القديم أن تحليل بولتزمان ليس أكثر من مناورة رياضية مسلية. ويرجع بعض المؤرخين انتحار بولتزمان، وهو في سن (٦٢) من عمره، إلى الإحباط الذي أصابه برفض إنتاجه. غير أن بولتزمان ظل لمدة طويلة يتعرض لأمزجة تتراوح بين التيه والعجب من ناحية، والاكتئاب من ناحية أخرى، الأمر الذي كان ينسبه لمولده في الساعات الأخيرة لثلاثاء المرفع (آخر ثلاثاء قبل الكرنفال ـــ الصيام)[٢]. ولو قدر له أن يعيش بضع سنوات أخرى لرأى كيف تقبل الناس أفكاره، وكما هي الحال دائماً، فقد تقبلها وقام بدعمها العلماء الشبان في عصره.

ولو قدر لبولتزمان أن يعيش لاستمتع برؤية أحدهم يتخذ طريقاً موازياً لطريقه، إلا أنه كان على تخوم أخرى غير العلم. فقد كان الأوروبيون ما يزالون يعتقدون أن الولايات المتحدة

يقطنهـا في الأغلب الدببة ولابسو جلود الدببة (الفـراء). وكان بولتزمان نفسه يحط من قـدر الولايات المتحدة في أحاديثه قائلاً عنها «الدورادو» (وهي كلمة إسبانية واسم لمملكة خرافية غنية بجواهرها ومعادنها النفيسة وتقع في أمريكا الإسبانية)، وبينما كان الأوروبيون عاكفيـن على حل معضلات الآلة البخارية والغـازات وعلاقة كل ذلك بالكيمياء، ظهر عالم كبير في الولايات المتحدة الأمريكية هو جوشيا ويلارد جيبس، سار على خطا بولتزمان في أبحاثه العلمية.

والاس هيوم كاروثرز (١٨٦٩-١٩٣٧م)

لـم يفقد الكيميائيون الدافـع في أزمنة الحروب العالمية مهمـا كانت اتجاهات الحرب فقـد كانت هناك الكفاية من التقدّم النظري لكي يسرّ أشد المتشددين صرامة، وكانت هناك الكفايـة من المواد الجديدة لكي يتغير مستوى الحيـاة، وكانت هناك الكفاية من المعلومات حول بنية المواد المهمة بيولوجياً – لبنات الحياة– لكي نضع الفروض حول أصلها – أي أصل الحياة. ومن المفارقة أن هذا الفيض من الفهم والإدراك قد جاء من نقيض الحياة: الحرب. فقد تسببت الحرب بنقص المطاط، وكان المطاط مطلوباً لإطارات سيارات القيصر.

كان المطـاط يأتـي في الأصل من شجر المطـاط. وقد استخدمه جوزيف بريستلي ليمحـو به كتابة قلم الرصاص، ومن هنا جاء اسمـه (Rub- Rubber)، أما تشارلز ماكنتوش فقـد استخدمه في الملابس الواقية من المطر، ومـن هنا جاء الاسم (ماكنتوش)، وقد وجد تشارلـز جوديير أن المطاط إذا امتزج بالكبريـت وتعرض للتسخين (من هنا الفلكنة) يصبح أكثر مطاطية في مجال درجات الحرارة من العالية إلى المنخفضة.

استخـدم المطاط بداية في إطارات عربات الجياد الخفيفـة، وعندما تبين أن بالإمكان صناعـة إطارات للسيارات الجديدة باستخدام النوع المفلكن، بدأ تصنيعه عالمياً على نطاق واسع. وقد استخدم «البولي إيثيلين» أحد أنواع البوليمرات كعازل كهربائي ممتاز في توصيلات الحرب العالمية الثانية، واستخدم الزجاج العضوي كمادة خفيفة في نوافذ الطائرات.

فـي نهاية عشرينيات القرن الماضي وظفت الشركـة الأمريكية «ديبون الكيميائي والاس هيـوم كاروثرز» كي يشرف على الأبحـاث الأساسية حول البوليمـرات. كان الهدف القريب للشركـة هو استبدال البوليمرات بمصادر الحرير الموجودة في المشرق والتي كانت تتناقص مع صعود العسكرية اليابانية.

كانت أول درجة علمية حصل عليها كاروثرز في المحاسبة والإدارة والسكرتارية، إلا أنه في النهاية حصل على درجة الدكتوراه من جامعة إيلينوي. كانت أول أهدافه في شركة ديبون هي فهم تركيب البوليمرات الطبيعية مثل المطاط والسيليلوز والحرير ثم محاكاتها.

طبق كاروثرز تفاعلات كيميائية معروفة على جزيئات ذات مركزين فعالين - واحد في كل طرف - ليكون حلقات السلسلة. وتعلم هو ومجموعته كثيراً عن البوليمرات، لكنهم لم يتمكنوا من إنتاج الحرير إلا عن طريق المصادفة. ففي أحد الأيام كان أحد معاوني كاروثرز، واسمه جوليان هيل، يعبث بمادة لزجة من البولي أستر في قاع الكأس عندما لاحظ أنه إذا التقط على طرف ساق زجاجية كرة صغيرة من هذه المادة اللزجة جداً فإنها تجرجر وراءها أوتاراً تصبح حريرية المظهر عند فردها. وفيما بعد عندما كان الرئيس غائباً في المدينة قرر هيل ومن معه أن يروا إلى أي مدى يمكن سحب هذه المادة اللزجة، وذلك بسحبها على طول الردهة. انتهوا إلى تكوين خيوط حريرية خالصة نتجت عن توجيه البوليمر في أثناء فرده. ولمعرفتهم أن البولي أستر له درجة انصهار منخفضة ويذوب أكثر من اللازم في الماء، ما يجعل من الصعب صناعة ملابس جيدة منه، عادوا إلى طريقتهم واستخدموا بوليمر أكثر صلابة هو البولي أميد الذي كان موجوداً لديهم. ونجحت الطريقة.



والاس هيوم كاروثرز، كيميائي ومخترع أمريكي ورئيس قسم الكيمياء العضوية في شركة دو بونت، ويُنسب إليه اختراع النايلون. وعلى الرغم من نجاحه في عمله، إلا أنه شعر بأنه لم يحقق كثيراً واستنزفت أفكاره. وكانت تعاسته مرتبطة بموت شقيقته «إيزابيل» وفي مساء (٢٨ من أبريل ١٩٣٧م) حجز غرفة بأحد فنادق فيلادلفيا وانتحر بتناول خليط من عصير الليمون المُحلّى بسيانيد البوتاسيوم.

وحيـن عـاد الرئيس من المدينة أخبروه بما فعلوا، فكان ميـلاد النايلون الذي تطور إلى مادة شبيهة بالحرير في غضون عشر سنوات. وقد أُعلن عنه بصفته حريراً صناعياً مصنوعاً مـن الفحم والهواء والماء في معرض نيويورك الدولي سنة (١٩٣٩م)، وقد عُرض استخدامه في جوارب السيدات المحبوكة، وكانت المادة المعروضة موجودة داخل أنبوب اختبار ضخم. وكان النجـاح لحظياً. وتؤكـد المصادر التجارية أنه قد بيع أربعة ملايين من جوارب النايلون خـلال ساعات في أول سوق لمدينـة نيويورك، غير أن قيوداً قـد وضعت في التو وصادرت السلطات العسكرية المادة لاستخدامها في المظلات.

لـم يعش كاروثرز حتى يرى آثـار اكتشافاته المدهشة، فقد عانـى من نوبات عديدة من الكآبـة المتزايدة وأصبـح مقتنعاً بأنه عالم فاشل، لذلك وضع حداً لحياته عام (١٩٣٧م)، أي قبل سنة واحدة فحسب من صناعة النايلون وطرحه في الأسواق لأول مرة في التاريخ.

ومـن يريد الاستزادة في الأمراض النفسيـة والعقلية يمكنه الرجوع إلى كتاب كلود كيتيل «تاريـخ الجنون». يقول المؤلف في المقدمة: كان للتقلبات الجذرية التي ضربت العالم بفعل الحـروب، الأوبئـة، المجاعات، أثرٌ كبيرٌ على حرية التفكيـر والمشاعر العامة، بما في ذلك تاريـخ الجنون والطب النفسي. لمـاذا بحق السماء هذا الاهتمام بتاريـخ الجنون؟ هل لأننا مصابـون بـه؟ ربما تكون هذه إجابة الحكماء عن ما يتردد مـن قول مأثور يرجع تاريخه إلى القرن السابع عشر: إذا أردت أن ترى مجنوناً، فما عليك إلا أن تنظر إلى نفسك في المرآة.

المراجع

(١)- بيتر برين، عوالم عالم الفيزياء إيفريت المتعددة، مجلة العلوم، المجلد ٢٣، العدد٧/٨، الكويت، ٢٠٠٧م.

(٢)- كاتي كوب، إبداعات النار، ترجمة د. فتح الله الشيخ، مراجعة شوقي جلال، عالم المعرفة، العدد ٢٦٦، الكويت، ٢٠٠١م.

(٣)- كارولين غرين، عقول نابغة ونفوس معذبة، مجلة الثقافة العالمية، العدد ١٤٣، الكويت، ٢٠١١م.

(٤)- أحمد عبد الله السماحي وفتح الله الشيخ، قصة الكيمياء من العصر الحجري إلى التكنولوجيا الحيوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٦م.

(٥)- كلــود كيتيل، تاريخ الجنون من العصور القديمة وحتى يومنا هذا، ترجمة سارة رجائي يوسف وكريستينا سمير فكري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٥م.

(6)- Philip Ball, The Dangerous Allure of The Unseen,Copyright, Great Britain, 2014.

الهوامش

(١)- جــان إيتيان دومينيك إسكيــرول (١٧٧٢-١٨٤٠م) طبيب فرنسي، وإليه يرجع الفضل في نشأة مصحات الأمراض العقلية. عمــل مفتشاً للصحة إبَّان الحروب التي شنتها الثورة وحكومة الإدارة، ليستأنف بعدها دراساتــه الطبيــة في مونبلييه، قبل أن يبدأ مسيرته المهنية في باريس عام ١٧٩٩م وينضم إلى العمل في مشفــى خيري. عُيِّن إسكيرول طبيباً مشرفاً على قسم المريضات عقليّاً في مشفى سالبيتريير، ثم أصبح في العام التالي طبيباً خاصّاً للقسم نفسه.

(٢)- ثُلاثــاء المَرْفَع (Mardi Gras): احتفــال لدى المسيحيين الكاثوليك يُقام فــي ثلاثاء المرْفَع اليوم السَّابــق لبدء الصَّــوم الكبير، ويسمَّى أيضًا ثلاثاء الاعتراف. ويعتمد تاريــخ احتفال ثلاثاء المَرْفَع على تاريــخ عيــد الفصح، إذ يبدأ في نهاية موســم احتفالي طويل. إن ثلاثاء المَرْفَــع تعني الثلاثاء السمين بالفرنسية، وقد نشأ المصطلح من عادة المرور بثور سمين عبر باريس.

التربية الجماليَّة عند الأطفال

التذوق الجمالي

محمود حامد

... عالَـمُ الطُّفولَةِ عالَمٌ مليءٌ بالـمُدْهِشاتِ الفَـذَّةِ، رَحْبُ الخيالِ، رائِعٌ بالتقاطِ جمالياتِ الأشيـاء، وتحويلها لمصلحـة الذهنية الطفليَّة التي تعيدُ ابتكارَ تلكَ الجماليات، وتحريكها باتجـاه ذهنيَّـة فائقة العذوبة، والنَّـداوة، والشفافيَّة، حَتَّى ليحملنا الظَّـنُّ يقيناً بأننا عندما نقتحمُ ذلكَ العالمَ الطُّفوليَّ الـمُدْهِشَ، والشَّفيف الأخَّاذ سنجد أنفسنا ضمن ممالِكَ جماليَّة لا حدودَ لها، وعبر آفاقٍ تَصْعَدُ بنا خارجَ فضاءِ الكونِ الأرضيِّ إلى حيث البَهاءُ،

ومتعةُ التَلذُّذِ بأحلام الطَّفولة حتَّى في حُقول يقظتها التي تَبُثُّ عبير رؤاها الدَّافئة الحيَّة فيمـا حولها فَتُحَوِّلُ كينونةَ الحياة إلى كينونة مُلَّونَة بأطيافها البهيَّة المُثيرة، سنكتشفُ آنذاك أننـا أمام واقع جماليٍّ قائمٍ بذاتِه، حَـيٍّ بمُمكِناتِه المُذهلة، مُمْتَدٌّ عَبْرَ بصيرةِ العينِ والخيالِ حقيقةً يقينيَّةً ماثلةً للعينِ بمشاهدها وصورها المرئيَّة المُشاهَدَة، وليس ما نقف عنده هو من نسيج احتمالاتِ الظنِّ والتصـور، والمُتَخيَّل، بل تلك الحقول الشَّاسعة من مُبتكرات الطفولة الذكيَّةِ والواعية لما تُتْقِنُ وترسم، وتبدع، وتتصور، حَتَّى لنكاد نهتف بداخلنا، ونحن مشدوهون بما يصنعُه الصِّغارُ، ويبتكرونه.

مـن هُنا، فإنَّ قيمة نظرتنا تجاهَ عالَم الطُّفولَةِ الذكيّ الرائِع، الجميل، تكمن في استيعابنا لذلـك العالم المدهش الحيويّ الشَّفيف، وقدرتنا علـى تحريك عالم الأطفال باتجاه الخير، وجماليـات الأشياءِ، وممالكِ الخيال الكثيفة بصورهـا الملونة، ومشاهدها المُثيرةِ، المُعبِّرة

عن أرقى ملامح التصورات الموحية الفاتنة، هذا من ناحية، وتكمن من ناحية ثانية في تَلَمُّس مواطـن الجمال والإبداع في وجدانِ الطُّفولة القادمة من المستقبل، والصَّاعدة باتجاهِ غدها المليء بالتوقعات، والاحتمـالات المضيئة المتوهجة بطموحاتهـا وأسرارها، ثم تنمية تلك المواطـن بما يُفيد من خلال عملية توجيهٍ واعية، ومُكثَّفة، بقيَمِها، ومعاييرِها، ومُتوازنة بين مـا يتصوره المربُّون، وما يحلمُ بهِ المبدعـون الصِّغار لخلق مجالٍ حيويٍّ يصِلُ هؤلاءِ بهؤلاء، يكـون مُنْطَلَقاً لإعادة المكانة للخيال الطفليّ بإعـادة تمكينهِ من صياغة ممالك الجمال فيه بتقنياتِ ممكناته وأحلامه وطموحاتهِ الفَذَّة.

إنَّ الإمكانيـات الرَّاهنة التي يملكهـا أطفالُ العَصْرِ الذي نعيش فيـهِ تفوق حَدَّ الوصف والتصور، بل هي إمكانيـاتٌ ذات تقنياتٍ مُتقدمة تجاوزت حُدود المعقول، والمُحتمل البيتيّ والمدرسـيّ والأكاديمـيّ والمجتمعي، وبـدأت تضعُ أقدامَها خارج طـوق البيئة، والمنظومة الاجتماعيَّة العاديَّة... فقد سبقت، أحياناً، في خطوتها التِّقَنيَّة، ما يعيش عليه الآباءُ، والمربُّون الأكاديميـون، من خلال ثورة الحاسوب والمعلومات وحقـول الإنترنت، والألعاب الإلكترونية المبرمجـة بدقة مُتناهية، ومُستحيلة، قفزت بها فوق أجيال الماضي عشرات السِّنين، فباتت تُقَـرِّرُ ما على الآخرينَ فعله تجاهها، وليس العكس أبداً، من هُنا كان لا بُدَّ من تغيير المناهج المدرسية، والنظرة المجتمعية، والبيتية الأحاديَّة تجاهِ طفولة الغد.

هـذا كُلُّهُ لا يُلغي تمامـاً قيمةَ البيتِ والمدرسةِ في إعادة بناءِ الأجيال من جديد وفق قيمٍ ومعاييرَ، وتقنيـات المرحلة الراهنة... ثم إعادة اكتشاف تلـك الأجيال بالرؤى والمفهوماتً الحديثة المتطـورة، والمتقدمة جداً، والتي تُجـاري رُوحَ العصر، وتُماشيـهِ، وتواكبُهُ باتجاهِ الحقائق الكونيَّة المُستجدَّة على ساحة الحياة المُعاصرة.

يملـك الأطفالُ طاقاتٍ هائلةً من قُدراتِ التكيّف مع المستجدات اليومية المتطورة باتجاهِ منظومة المعلومات الخارقة التي تتطور في ذهنية الطفل كُلَّ ثانية، وكُلَّ دقيقة، وكُلَّ ساعة، مع تدفق المعلومات المستجدة المتطورة عبر شاشات الفضائيات، والحواسيب، وتقنيات الإنترنت الأسطوريـة التـي تكشف كلَّ يوم عن اختراعاتهـا المذهلة في مجـالات الإيصال والتواصل الإنسانيِّ الذي جعل من مساحة العالم الكونية الكبرى قريةً كونيَّةً صغيرةً تتدفق عليها أشكال البرمجيَّـات والتقنيات والمعلومات المستجدَّة بما لم تَعُدْ تحتملهُ تلك القرية الكونية الصغيرة بإمكانياتها المتواضعة والضئيلة جداً لكلّ ما يحملهُ التدفق المعلوماتيّ إليها...

إنَّ البيت والمدرسة، وَحَتَّى المناخ الاجتماعيّ في دول العالم الثالث بما فيه من رواسب ومُخلفات، وهامشيات مُتآكلة، لم تستطع اللحاق بركب التقدم، ولكن الصغار واليافعين بذكاءاتهم المذهلة، وطموحاتهم المُدهشة، استطاعوا بإمكانيات بسيطة مواكبة المستحيل اليوميّ في تقنية الحاسوب والبرمجيات، وثورة المعلومات الخارقة... فأكثر الأطفال في بيوت العالم الثالث، لديهم أجهزة كمبيوتر مُتقدمة، لذا فإنَّ هؤلاء الأطفال ينظرون إلى بيوتهم ومدارسهم نظرةً مُتعاليةً، إذْ إنَّ الطفل الرَّاهن المتخم بكتلة المعلومات، وحقول البرمجيات المتقدمة، والمتطورة حَدَّ الفزع والجنون والخيال يدرك ويعرف ويطّلع على مُستجدات العصر لحظة بلحظة.

وإذا استمرت الحالُ على ما هي عليه، فستكون الهوة سحيقةً جداً بين الآباء والمربين الذين لا يتقنون التعامل مع الحاسوب والتقنيات وتدفقات المعلومات اليومية الأسطورية، وبين أبنائهم الذين تجاوزوا حُدودَ المعقول والمتخيل والمستحيل، وبلغوا من كمالِ الوصول للمستجدات الراهنة، ما يجعلُ الآباء والمربين يلهثون بمرارة للوصول لموقع مُتقدم تجاوزهُ الأبناءُ بعشرات السِّنين.

لكننا، أمام موضوعة التربية الجمالية عند الأطفال، وأمام حقل التذوق الجمالي لهؤلاء المُشاغبين المُبدعين علينا أن نُطَوِّر مدركات الأطفالِ وملكاتهم المتطورة الراهنة باتجاهِ مطلق الخير والجمال، وأن نُنمي فيهم ذائقة حُبِّ الموسيقا والرسم والشعر، وتنمية الخيال المتعلِّق بجمال الطبيعة والأشياء.

إنَّ سلوكيات البيت والمدرسة تُصبح - فيما بعد- سُلوكيات الطفل المكتسبة بحذافيرها... هذه السُّلوكيَّات تنعكسُ سلباً، أو إيجاباً على أطفال الجيل، بما تحملهُ من إيجابيات، أو سلبيَّات في مضمونها، يُربّى عليها الأطفال فيتخرجون من خلالها إمَّا بُناةَ أجيالٍ رائعينَ، مُبدعينَ، قادةً لمجتمعاتهم باتجاهِ المستقبل، والحياةِ الكريمة، والضياء، وإمَّا أن يكونوا في الحُقولِ المضادة المُدَمِّرة، لذا فمهمة البيت والمدرسة تبدأ في إعداد الطفولة للحياة منذ نُعومة أظفار الأطفال، أي في السَّنة الثانية، أو الثالثة للطفل، ثم تسيرُ معهُ حَتَّى يبلغ سِنَّ الرُّشْدِ، والصِّبا، والشباب، وحتَّى ما بعد مرحلة المراهقة الحرجة، والتي تُعدّ أخطر مراحل التكوين النفسيّ والجسديّ، والفيزيولوجيّ، الإنسانيّ أيضاً في طفولة الجيل وصباه وشبابه.

في هذا الزمن الغامض المحموم... لم يَعُدْ يستطيعُ البيتُ والمدرسةُ أن يتدخَّلا بصرامة أكاديمية مطلقة في تربية النشء، وتوجيهه الوجهة المدرسية المحضة تجاه مُتطلبات الحياة، ومُستجداتها الرَّاهنة والتي تجاوزت التربية الأكاديمية المدرسية الصَّارمة بآلاف الخطوات... علينـــا أن نعمل على خلق ديناميكية مُتطــورة مُسايرة لروح العصـــر، ومُحببة لدى الأطفال، بحيث تُلبـــي طموحاتهم، وأحلامهم، وتطلعاتهـــم الفَذَّة، وتُبرز مواهبهـــم، وطاقاتهم الكامنة فـــي أعماقهم الزاخرة بالمُمكنـــات، والاحتمالاتِ الجميلة، مع التركيـــز على مفاتيح التربية الجماليـــة والتي تفتحُ المجـــالاتِ الرَّحبة أمام طفولة المُستقبل لتـــذوق تلك القيم الجمالية الفاتنة والمُعبّرة عن حيويتها، وطلاقة أبعادها، حيث يُصبحُ الجمالُ في لحظة من اللحظات الطَّريـــقَ الفذّ لاكتساب المهارات الإبداعية لدى الأطفال بحيث يكمنُ في تلك المهاراتِ بابُ الكشـــف عن حُقـــولٍ إبداعيَّة جمالية طفليَّة تبدأ بالموسيقـــا والشعر والرسم، ولا تنتهي عند حقول الحواسيب والبرمجيَّات، والتقنيات فائقة المتعة، بل تَتَعدَّاها إلى حقولٍ أُخرى شاسعة الجمال، والتذوقات الجماليَّة الفذة، والفاتنة.

بين الموسيقا والشعر يكمنُ سِرُّ الجمال الذي يُحرك ذاكرة الطُّفولة باتجاهِ المتعة والغبطة والفرح... ولكـــم كشفت لنا مهاراتُ الأطفالِ الذاتيَّة، وطموحاتهم الموجهة برعاية المبدعين عن إبداعاتٍ لأولئك الأطفال تجاوزت حدود التصور والمعقول.

سأقفُ في دراستي هذه على قيمة جماليَّة هي الأكثر أهميَّةً ومتعةً في عالم الطفولة الواسع الفسيح.. حيث تشكل القصيدة الموجهة للطفل، أو القصيدة الطفلية المُغَنَّاة على لسانِهِ شكلاً مـــن أشكال التربية الجماليَّة، أو التذوق الجمالـــي العالي لِحسٍّ طفليّ يملكُ قدرةً فائقة على تـــذوق الجماليات المتعددة، ويملكُ ملكوتاً خاصًّاً به.. فائـــقَ البهاء والجمال والقيم... قيمة الحـــب إحداها، وقيمة الأخلاق قيمة رديفة لقيمة الحب، ثـــم تتتابع القيم الجمالية الطفلية إبداعـــاً، وذكاءً، وحيويـــة متدفقة، وليس علينـــا إلَّا أن نكتشفها في ذلـــك الملكوت الطفليّ، ونرعاهـــا، ونُربيها في حديقة الحياة لتكونَ ذاك المنتوج الأهمّ في بُستانِ الحياة.. إن مملكة الطفولة مملكة صاخبة، ومتفجرة بطاقاتهـــا وإبداعاتها.. وهي مملكة تأملية كذلك.. عندما تفرغ مملكة الطفولة شحنات صخبها ولعبها، وتخلد إلى الراحة تبدأ تفكر وتتأمل... عندها، تبدأ الطفولة تفكّر، وتتأمل نتدخل نحن عندها إذ علينا أن[1]: نرفع سويَّة العنصر التأملي في التربيـــة، حيث يعد رفع سويَّة العنصر التأملي في التربيـــة نقطة انطلاق معقولة باتجاه رفع سويـــة التفكير الطفلي بحيث يتركز رفع السويَّة علـــى ملكات الطفل، ومهاراته المُختزنة في

داخلـــه، وذهنية لديه مُتقدة، ومتوهجة كحقول الضياء المنثـــورة هُنا وهناك، تتدخل التربية هُنـــا لمعاونة الطفل في الكشف عن مواهبه وإبداعاته الجمالية الفطرية التي تنقلت معه من البيـــت إلى المدرسة إلى الحيـــاة المشتركة مع طفولة الآخرين... وحَتَّـــى نصل إلى ما نُريد تجـــاه الطفولة الراهنة علينا أن نتصور بيتاً ومدرسةً مثاليين يقدمان لنا طفولةً ذكية وحيوية مُستنبتـــةً أساساً من واقعين رائدين في احتضان طُفولة المستقبل، وإعدادها تربوياً وإبداعياً وقيميـــاً للدخولِ في تفاصيل التربية الجمالية والتـــي نهيئهم تجاهها، ودفع الأجيال الطفلية لقيم الجمال المطلقة، ولكن هل نحن مُهيؤون لذلك؟!

إنَّ من أهمّ قيم التربية الجمالية، القيمة الجمالية الأخلاقيَّة، والسلوكيّة والتي تُغذى ضمن المجتمع التواصلي والذي يُنمي فيه الأفعال والعمليات المعرفية الأخرى منذ الخيوط الأولى للوعـــي الطفليّ، تلك الأفعال والعمليات التي لا حصر لهـــا..[٢]: إنها تبدأ في كل مِنَّا كعملية تكييف للسلوكيات المجموعاتيـــة.. وبما أن التفكير هو مُحاكاة فرديّة للأعراف الاجتماعية، وللسُّلـــوك الاجتماعي، فإنه كلما كان السُّلوك الاجتماعـــي أو المؤسساتي - المدرسي - أكثر عقلانية كان التأمُّلُ الجوّانيُّ أكثر عقلانية أيضاً...

اكتشـــف الشُّعـــراءُ مُبكراً قِيَمَ التربية الجمالية وأثرها فـــي السُّلوك الطفليّ، كدلالة من دلالات البكـــورة الطفلية في تـــذوق الجماليات بعذوبة وطلاوة، ونـــداوة... لذا نسجوا لهم تلك القصائد الـمُغَنَّاة، ذات الموسيقا الشفيفة العذبة... تتناغمُ والأعمار الطفلية بمراحلها المختلفـــة نفسياً وسلوكيًّاً، وتذوقاً بحيث تتناسب وتتآلف المفردات مع دندنات النغم والتي تبـــدو سلوكاً فطرياً مُلهماً لدى الأطفال من المرحلة العمرية الطفلية الأولى والتي تبدأ من السنتيـــن فما بعد... حيث تنشأ علاقة حميمة بين الطفـــل وترنيمات أُمِّه الدافئة تصاحبه بدفئها وعذوبتها عبر الحياة، ثم يبدأ الطفل بدندنات مشابهة غير مفهومة تتطور مع الأيام حَتَّى تصبح دفقاً غنائياً متكاملاً بمفردات لغوية واضحة وبسيطة مع موسيقاها الـمُصاحبة الـمُتآلفة معها لتشكل بمجملها ترانيم إنشادية لا أعذب منها، ولا أندى ولا أجمل.. إن الشعر مـــع الموسيقا هما أرقى أنـــواع التذوق الجمالي العالي عند الأطفـــال والكبار على السواء حيـــث إنَّ الشعراء[٣]: أرادوا أن يُؤدوا بالكلمـــات ما كانت تؤديهِ موسيقا فاغنر بالأصوات... فقـــد كانت موسيقا فاغنـــر أشبه بالكشف العظيم الذي فتن العصـــر كُلّه... لذلك نفهم ما يُريـــده مالارميـــه من الشعر عندما يقول: إنه لا يُفيد بل يوحى، ولا يُسمي الأشياءَ، بل يخلقُ جَوَّها، ويبعث أثرهـــا... حيث أصبح الشعر عند مالارميه نوعاً من الموسيقا... ورجوعاً به

إلى الغناء... بل عبّر عنه بابلونيرودا في المصدر نفسه بقوله: يهبط الشعر على الروح كما يهبط النَّدى على الأعشاب...

فهل استطاع الشعراء العرب أن ينسجوا القصيدة الطفلية التي ترقى جمالياً وغنائياً إلى ذوق طفليّ راقٍ وشفاف، وعالي القيمة والأثر!!؟

وهل تشكل القصيدة إحدى قيم التربية الجمالية بل الأهمّ في تلك التربية الجمالية الفذة سلـوكاً وتذوقاً واستلهاماً!!؟ وهل تأتي القصيدةُ المُغَنَّـاة الطفلية على لسانِ الشعراء مُوازية للقصيدة المبثوثة بلسانِ الأطفالِ وصوتهم؟!

اجتهـد الشعراء لتلبية التذوق الطفلـيّ الجماليّ بما يوازي قدرته علـى الاستيعاب اللغويّ والإيقاعي، في قصيدة حيَّة وحيوية تتناسب وأجواء الطفولة بمختلف أبعادها، وآفاقها، وحقولها الشفيفـة الفسيحـة ذات العُذوبة الفائقة... وتطرقت القصائد فـي فحواها لأساسيات التربية الجمالية كلها، وللموضوعـات المتعلقة بالتذوق الجماليّ الطفليّ للأشياء كافة المحيطة به من موضوعة النظافة، وتحية الحبّ الصباحية والمسائية للآباء والأمهات والإخوة، والتذوق الجمالي الطفلي للطبيعة وموجودات الحياة... والسلوكيات الطفلية الراقية الصاعدة باتجاه أعلى ممالك الجمـال والبهاء والتي تشكل ذاك المسار النورانيّ الأخَّاذ والذي يكتشفه الشعراء والأطفال معاً عبر أفلاكهم الطيفيّة الحالمة المطلقة خارجَ كينونة الكون والحياة والسلوكيات العاديّة المُطفأة الفحـوى والقيمة عبر الاعتياديّ البسيط، واليوميّ الفجّ تَرِقُّ القصيدة الطفلية، وتشفُّ، وتعذبُ، حتَّى تصبحَ ترنيمةً سماويَّةً عذبة، وهي تتنوع في موضوعاتها وجمالياتها المتعددة التي تنسحب علـى جماليات الحيـاة كلها... ربما تبدأ من الشجرة رمز ديمومـة الحياة وخضرتها، ثم تتدرج المتواليات الجمالية حتَّى تشمل كل شيء فيه روعة الوجود وبهائه(٤):

قالتْ لنا الشَّجَرة:	لا تقطعوا ساقي
الطَّيـرُ لا يشدو	مِـنْ دون أوراقـي
قولي لنـا... نَسمَعْ	يا حُلْوَةَ المَطْلَعْ
غُصُونُك الخضراءْ	على المدى تُشرَعْ
تـمـتـدُّ فـي دمـنـا	فـي قلبنـا تُـزْرَعْ
الـكـونُ لـولاهـا	طينٌ... وَمُسْتَنْقَعْ
فـكـيـف نـقـطـعُـهـا	ونـحـرمُ المـنـبـعْ
شـعـارنـا دومـاً:	ازرعْ ولا تقطعْ

شفافيـــة في جمالية المفـــردة، وشفافية في جماليـــة المغنى، وعُذوبـــة لا حدود لها... فصاحـــب هذه الأبيات صالح هواري أتقن لغة الأطفال الشعرية، وَخَبِر مُمكناتها، وسلوكياتها الفذة، وهو شاعرٌ ومُرَبٍّ، تعامل مع الأجيال الطفلية أكثر من ثلاثة عقود، وكما أبدع في شعره للكبار،أبدع أيضاً في شعره للصغار...

تطرق صالح هواري بالنسبـــة إلى شعر الأطفال إلى الموضوعات الجمالية كافة، وها هو هُنا يعرضـــ بلغة بسيطة جميلة الغناء على لسان الأطفـــال تحاورهم مع الشجرة إحدى أهمّ جماليـــات الحياة والوجود، حيث هي رمز للعطاء والخضرة من ناحية، وهي من ناحية أُخرى رمز الصُّمود والشموخ في الوجود لذا كانت هذه القصيدةُ لها.

كيـــف عَبَّرَ الشاعـــر عن الشجرة وهي تتحدث مع الأطفال كائنـــاً حيّاً، وحيوياً في الوقت نفســـه!؟ وكيف عَبَّرَت، من خلالِ خُلاصةِ حديثهـــا، عن قيمتها الجمالية، وروعة وجودها في الوجود!؟ وأنها ركن جماليّ مُهِمٌّ جداً في كينونة الحياة من دونها يُصبح الكون صحراءَ قاحلة، وبـــلا حياةٍ، ولا معنى.. وتأتي نصيحة الشاعر على لسانها.. كيف نُحافظ عليها، ولا نقطعها، وكيف نرعاها، ونوليها عنايتنا كإحدى أهمّ عناصر جماليات الوجود.

وتأتي الحكمة الأهمّ في البيت الشعريّ:

شعارُنا دوماً: ازْرَعْ... ولا تَقْطَعْ

فالـــزرعُ فعلٌ إيجابيّ، والقطع فعلٌ سلبيّ... لذا علينـــا أن نُرَبِّي الطفولة على الإيجابيات المطلقة، وننزع من أعماقها كلَّ ما يَمُتُّ للسلبيات بصلة...

لدى المناخ الطفليّ الرغبة والاستعداد لتلقي الخبرة الأكثر نضارةً ومعرفةً وشموليَّةً لتكشف عـــن طاقاتهـــا الموهوبة، والكامنة في أعماقهـــا، ولكنها تنتظر من يتبناهـــا، ويكشف عن تلك الإبداعات المهمة فيها، وهنا يلعبُ الشعراءُ الدَّوْرَ الأهَمَّ والأروع في الكشف عن تلك الإبداعات الغائبة، والمُختزنة في ذاكـــراتٍ مغلقة كالمحارات التي تنغلق على أجمل الدُّرَر والصَّدف، ولا بُـــدَّ من بَحَّارٍ ماهرٍ يغوص فـــي أعماق بحارها، ويخرجها للحيـــاة، ويكشف عن تلك الدّرر والكنوز الكامنة والمخبأة خِفْيَةً في محاراتها.. وإلاَّ ستظل مخبوءة لا قيمةَ لها ولا وجود.

إنَّ إحدى الجماليات الوطنية هي شواطئ البلاد... أو بالأحرى «شواطئ بلادي» والتي تعدُّ كنـــزاً سياحياً وطنياً وجمالياً لا حدود له... قدَّم ممدوح سكاف هذه القصيدة الطفلية ضمن مجموعته شواطئ بلادي(٥):

شـــواطــئُ بــيــضــاءْ
كــغــيــمــةِ الــسَّــمــاءْ
تــمــتــدُّ لا انــتــهــاءْ
فـــي وطـــنـــي الــحــبــيــبْ

❀❀❀

شـواطـئُ الـنـوارسْ　　والسَّمَكِ المُخالِسْ
ولـؤلـؤِ الـعـرائِـسْ　　في وطني الحَبيبْ

❀❀❀

شـواطـئُ الـبُـروقْ　　والـمـطـر الـدَّفـوقْ
يـهـمـي مـــع الــشــروقْ
فـــي وطـــنـــي الــحــبــيــبْ
شـــواطـــئُ الـــحُـــريَّـــهْ
والـعـيـشـةِ الـهَـنِـيَّـهْ
ومـشـعـلِ الـقـضـيَّـهْ
فـــي وطـــنـــي الــحــبــيــبْ

هكذا يأتي الشعر دفقةً للطفولة رائعةَ البهاءِ والجماليَّة والعذوبة.. يُعبر عن رؤية جمالية عذبة تجـاه الطبيعة والوطن، والأخـــلاق، والسُّلوك.. وشواطئُ البــلاد تعني المدى المطلق لمُسَمَّـــى الوطن الزاخـــر بالجماليات الخارقة. وكذلك من القصائـــد المُعبرة البسيطة التي تحمـــل مدلولات الجمال والحيـــاة.. قصيدة «أصدقاء النهر» للشاعـــر إبراهيم عباس ياسين والتي تحمل إحدى العطاءات الحيوية في بُستان الأطفال(٦):

قُلْتُ للنهر الصَّغيرْ:
كيف تجري حافياً بين الصُّخور!!؟
هَلْ ترى الأشواكَ تعلو ضِفَّتيكْ!!؟
والحصى يكرجُ ما بين يديكْ
كيف لا تخشى متاهاتِ الطريقِ!!؟

قِفْ.. تَمَهَّلْ، وأجبني يا صديقي!!!

أَيْنَ أَنْتَ الآن ذاهبْ

ضاحكاً مثل الكواكبْ

فأجاب النَّهْرُ: أسرابُ الطُّيورِ

والخرافُ البيضُ في حَرِّ الهجيرِ

نبتةُ الزرعِ، وأعشابُ البراري

والثَّرى الظمآنُ يحيا بانتظاري...

الظواهـــر والسلوكيات الكونية المتمثلة بغناء العصافيـــر، وصخب الأنهار، وحفيف أوراق الأشجـــار، وخرير الجداول، والفصـــول، وقطعان الغيوم البيضاء التي تجـــوب السَّماءَ ذهاباً وإيابـــاً، وصياح الديكة في الفجر، كل هذه الظواهـــر والسلوكيات هي إحدى أَهَمِّ الجماليات المحببـــة لدى الأطفال، والشعراءَ يتفننون في تحريك تلـــك الظواهر جمالياً وغنائياً وأنسنةً بحيث يُشـــكل ذاك التحريك نوعاً من التذوق الجمالي عند الأطفال، ويحثُّ الذهنية الطفلية علـــى الغناء والتغنـــي بتلك الظواهر وتلك إحدى التربيات الجماليـــة للحسّ الطفلي والتذوق الجمالي للطفولة لإحدى أهم أساسيات الحياة.

في قصيدةٍ... صبحي سعيد: (بحـــر الغيمات)... أيضاً غنائية مُحببة موجهة للأطفال.. وعابرة عوالمهم الرحبة بلغتها البسيطة، وجزالة ألفاظها، ورونق المغنى فيها[٧]:

أتـــأمـلُ بَـحْـرَ الـغـيـمـاتِ	**مـوجـاتٍ تـتـبـعُ مـوجـاتِ**
أحـلامُ الأرضِ بمبسمها	**والـوجـهُ بـشـائـرُ خـيـراتِ**
وأراقـــبُ حُـسْـنَ مناظرها	**إذْ تـرسـمُ أبـهـى اللَّـوحـاتِ**
أَتَـنَـشَّـقُ عِـطْـرَ نسائِمِها	**نـشـوانَ، فتهطلُ دمعاتي**
وكـأنـي مـن فـرحـي أغـدو	**كـالـغـيـثِ أُعـانـقُ ورداتـي**

يبـــدو أَنَّ الشعر وحده يـــؤدي الدَّوْرَ الأَساسيَّ في عملية التربيـــة الجمالية الموجهة لطفولة مُجتمعاتنـــا، وحَتَّى الآن لم يُكشف بشـــكل مدروس ما تختزنهُ الخاماتُ الطفلية من إبداعاتٍ في أَعماقها، وممالكها الزاخرة بالسلوكيات الفَذَّة، لا على مُستوى البيت، ولا على مستوى المدرسة، ولا على مستوى المجتمع، ولا حَتَّى على مستوى الفلسفة العربية الموجهة للطفولة العربية...

أمَّا بيان الصَّفدي في أنشودته: «مدرستي حديقتي» فيكشف عن أثر المدرسة في إعداد الطفولة للحياة والجمال والنجاح... إنها الرحاب الأهمّ لاستنبات الأطفال المبدعين والمتفوقين في مناحي الحياة العديدة[٨]:

مدرستي حديقتي ... وبابُها الكِتَابْ
أقرأ فيهِ قصصاً ... وأدرسُ الحسابْ

❀❀❀

في كُلِّ صُبْحٍ نذهبُ ... مَعَ الرِّفاقِ نلعبُ
ندرسُ في صفوفنا ... وفي المساءِ نَكتبُ

❀❀❀

وفي الطَّريقِ أُنْشِدُ ... عن الأذى سَأُبْعِدُ
عني يقولُ الناسُ ... دوماً: ولدٌ مُجتهدُ

❀❀❀

أنا الصَّغيرُ النَّاجِحُ ... بعملي أكافحُ
وفي انتهاءِ عامِنا ... أنا النشيطُ النَّاجِحُ

يقول ماثيو ليبمان[٩]: إنَّ المضامين يمكن نقلها من عقل إلى عقل عن طريق التعليم، أما المهارات فلا بُدَّ من اكتسابها عن طريق الممارسة... إننا نتعلم فعل شيء بفضل مُمارسة ذلك الشيء. إذن علينا في التربية الجمالية تجاهَ الأطفال، وكذلك في التذوق الجمالي أن نعمل على تفعيل دور المضمون، وأيضاً تعميق فكرة الممارسة لدى الأطفال لنخلق فيهم ذاك التفكير الابتكاري، وأن نصعد بالطفولة إلى قمة المهارات، لا أن نهبط بهم إلى سفحها، وأن ننمي في الأطفال التفكير الإبداعي، وعشق جماليات الأشياء... إن التفكير الإبداعي بالمفهوم الضيق هو تفكير منطقي، وبالمعنى الواسع هو تفكير حواري.. ولأنَّ التفكير ابتكاري معرفي، فإنه يشترك مع التقصي المحادثاتي أكثر مما يشترك مع استخلاص سلسلة من الاستنتاجات.

من هُنا؛ فإن المدرسة تحمل العبء الأهمّ في خلق حوار بينها وبين الأجيال، للوصول إلى مفهوم المهارات والسّلوك والابتكارات، والذهنيات المتفتحة على ممالك الجمال والإبداعات من خلال مُرَبِّين فلاسفة وإبداعيين، ينفذون إلى عوالم الطفولة، ويعبُرون إلى داخل ذواتهم

التي تملك كثيراً، وكثيراً جداً من المواهب، والكشف عن تلك المواطن الخفية للإبداع فيهم، وجعل السلــوك والمهارات الجمالية هي القيمة الأَهَمّ في استنبــات أجيالٍ فذة تكون طليعةً لأجيــال لاحقة تمنحهــا مداركها، واستلهاماتها، ورؤى جمالها.. عندهــا نستطيع القول: إننا خطونــا خطوة أولى على طريق التربية الجمالية، والتذوق الجمالي لدى أطفالنا الذين علينا أن نفسح لهمُ المجال للتعبير عَمَّا يملكون، ويُحبون، ويصنعون.

الهوامــش

(١)- ماثيو ليبمان، المدرسة وتربية الفكر، صادر عن وزارة الثقافة، ص١١.

(٢)- المصدر السّابق، ص٨٣.

(٣)- الدكتــور عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ج١، صــادر عن الهيئة المصرية للكتاب في القاهرة، عام ١٩٧٢م، ص ١٨.

(٤)- صالــح هواري، عصافير بــلادي شعر للأطفال، صادر عن اتحاد الكتاب العــرب بدمشق، عام ١٩٨١م، قصيدة الشجرة، ص٦١ و٦٢.

(٥)- ممدوح السكاف، شواطئ بلادي - شعر للأطفال، صادر عن اتحاد الكتاب العرب، عام ١٩٨١م، قصيدة: شواطئ بلادي، ص١٧ و١٨ و١٩.

(٦)- إبراهيــم عباس ياسين، أغنيــات لعُرْسِ الطفولة- شعر للأطفال، المجموعــة صادرة عن اتحاد الكتاب العرب، عام ١٩٩٩م، قصيدة: أصدقاء النهر ص٣١ و٣٢ و٣٣.

(٧)- صبحــي سعيد، من قصيدة: (بحر الغيمــات) المنشورة في صفحة تشرين للأطفال، العدد ٩١١٠، تاريخ ٤/١٢/٢٠٠٤م.

(٨)- بيان الصفدي، مجموعة شعرية للأطفال: (تحيا الشجرة)، صادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عام ١٩٩٧م، قصيدة: «مدرستي حديقتي»، ص٣٧- ٣٨.

(٩)- ماثيو ليبمان، المدرسة وتربية الفكر، ص٢٨٥، ص١٣٥.

الخصائص الأسلوبية والمنهجية

سِيَرُ الأعلام عند ابن حزم الأندلسي

د.عبد الرحمان إكيدر

تميز الأندلسيون من غيرهم في غزارة كتاباتهم في مجال التراجم والطبقات وسير الأعلام والنبلاء، ويعد ابن حزم (٤٥٦هـ) نموذجاً لهؤلاء الأدباء الذين نبغوا في هذا المجال المعرفي تأليفاً ومنهجاً، ويتضح ذلك جلياً في ما خلفه من كتب ورسائل قيمة، على الرغم من ضياع كثيرٍ منها، إما بسبب حرقها أو مصادرتها في أثناء الفتنة البربرية، أو تلك التي أُهملت وضاعت ولم يعثر لها على أثر. ويحصي إحسان عباس في مقدمة المجموعة الثانية من (رسائل ابن حزم) عدداً من مؤلفات أبي محمد المفقودة، أبرزها:

- ذكر أوقات الأمراء وأيامهم بالأندلس.
- مراتب العلماء وتواليفهم.
- نَسَب البربر.
- تسمية الشعراء الوافدين على أبي عامر المنصور.

وأمَّا ما تتضمنه رفوف الخزانات العربية فهو جزء يسير من مؤلفات ابن حزم الأندلسي في سير الأعلام، إلا أنها عظيمة الفائدة، غنية المحتوى، محكمة المنهج. وتميز أبو محمد في كتابة التراجم والطبقات والأنساب بأن جعل الأدباء أصحاب السير والتراجم والعلماء والمؤرخين على حد سواء، وقد اقتدى بنهجه وطريقته عدد من كُتاب التراجم والطبقات،

واعترفوا بفضله الكبير، وأخذوا عنه كثيراً، وأشادوا به. فقد أخذ عنه تلميذه الحميدي الذي روى عنه معظم الحوادث والأخبار والتراجم وسلك مسلكه. وأكد ابن بشكوال أن ابن حزم هو رائد المعرفة بالسير والأخبار، إذ يقول في كتابه الصلة: «كان ابن حزم أجمع أهل الأندلس قاطبة لعلوم الإسلام وأوسعهم معرفة مع توسعه في علم اللسان ووفور حظه من البلاغة والشعر والمعرفة بالسير والأخبار»[1]. ويُعزى اهتمام ابن حزم بسير الأعلام والطبقات إلى مجموعة من العوامل، يمكن إجمالها في دراسته المبكرة للتاريخ، وإلمامه بأخبار الرجال والأمم، وتخليده لأمجاد الأمة الإسلامية وأعلامها البارزين، والدفاع عن الهوية الأندلسية، وبروز هذا المجال المعرفي في الثقافة الأندلسية بشكل لافت للنظر.

وقد توافرت لابن حزم أكثر الوسائل التي تلزم المؤرخ، وفي مقدمتها سعة الاطلاع على المؤلفات التاريخية ومناهجها المختلفة ومنازعها المتعددة، وقد حاول عبد الحليم عويس في كتابه (ابن حزم وجهوده في البحث التاريخي والحضاري) أن يجمع أسماء الكتب التي اطّلع عليها ابن حزم وأفادته في هذا المجال، ولكن كل ما يمكن أن يعد في هذا المقام يبدو قاصراً عن تصوير الحقيقة، إذ الواقع أن ابن حزم اطلع على أكثر ما وصل الأندلس من كتب التاريخ والأعلام والسير التي كتبها المشارقة، وعلى ما كتبه الأندلسيون أنفسهم، وذلك كله يصور مدى تحصيله في التاريخ الإسلامي خاصة، فأما تواريخ الأمم الأخرى فيبدو أنه وقف فيها عند مصادر معينة، مثل التوراة والإنجيل وتاريخ بوسيفوس، والأرجح أنه قرأ تاريخ هورشيوس الذي نُقل عن اللاتينية في أيام عبد الرحمن الناصر، كما كان مطّلعاً على الأحداث المعاصر له أو مشاركاً في صنعها، واعتمد أيضاً على الروايات الشفوية، ولقاء الشيوخ، ومحاورة الأقران، وكان لوالده الأثر الفاعل في توجيهه نحو هذا العلم، بحكم مكانته الاعتبارية والسياسية في المجتمع الأندلسي، فهو مصدر مهمٌ لكثير مما نقل من روايات لم تكن تقف عند ظاهر الخبر، بل تفعل في نفسه فعلها، وإلى مثل ذلك يشير بقوله «حدثني وهزني الوزير والذي نضّر الله وجهه»[2]. ولعل والده هو الذي نبهه إلى التقاط الغرائب والنوادر، لكثرة ما كان يقص عليه منها، ولمكانته في الدولة حيث كان عارفاً بما يجري حوله من دقائق الأمور، كما أن تلك المكانة جعلت مجلسه حافلاً بشخصيات العصر، وفي ذلك المجلس استمع الابن إلى الأحاديث الدائرة والروايات المختلفة.

ويعدّ ابن حزم علم النسب جزءاً من (علم الخبر)، وفرضاً وجب تعلمه، يقول: «فأما الفرض من علم النسب، فهو أن يعلم أن النبي محمداً الذي بعثه الله تعالى إلى الجن والإنس بدين

الإسلام، هو محمد بن عبد الله القرشي الهاشمي، الذي كان بمكة، ورحل منها إلى المدينة. ومن الفرض في علم النسب كذلك أن يعلم المرء أن الخلافة لا تجوز إلا في ولد فهر بن مالك بن النضر بن كنانة، ولو وسع جهل هذا لأمكن ادعاء الخلافة لمن لا تحل له، وهذا لا يجوز أصلاً، وأن يعرف الإنسان أباه وأمه، وكل من يلقاه بنسب في رحم محرمة، ليجتنب ما يحرم عليه من النكاح فيهم. وأن يعرف كل ما يتصل به برحم توجب ميراثاً، أو تلزمه صلة أو نفقة أو معاقدة أو حكماً ما، فمن جهل هذا فقد أضاع فرضاً واجباً عليه، لازماً له من دينه»[٣]. كما يعدّ صاحب (جمهرة أنساب العرب) أن معرفة أسماء أمهات المؤمنين وأكابر الصحابة من المهاجرين والأنصار هو فرض كفاية.

ويحدد ابن حزم مجموعة من الغايات الداعية للتأليف في سير الأعلام، وهي:

- الزهد في الدنيا: وذلك بمعرفة تقلُّبها بأهلها، وأحوال الملوك الظالمين الذين لم ينفعهم حشودهم للأموال والجيوش.

- القوة الحسنة: إذ يقف المرء على خصال المتقين الأخيار وفضائلهم فيرغب، ويسمع ذمهم للرذائل فيكرهها، ويقرأ أخبار الصالحين فيحب أن يكون منهم، وأخبار المفسدين فيمقت طرائقهم.

- العبرة بالفناء، وتعاقب الأجيال، وانتقال الأحوال من عمران إلى خراب.

- تمييز الصواب من الخطأ في الأخبار: فحين تتناصر التواريخ على تفاوت الزمان والديانات في نقل قصة، فهي حق، وحين يحدث الخلاف، يدري الدارس أن القصة مضطربة.

- تحقيق المتعة والتنشيط: وذلك لأن علم الأخبار سهل على الإنسان أن يعتمد قراءته وقت سآمته من درس العلوم الأخرى أو وقت فراغه من العمل فيها، وكل هذه الأغراض تدل على أن التاريخ ومعرفة الرجال وأحوالهم وطبقاتهم، تحتل مكانة مهمّة عند ابن حزم، وعلى دورها في بناء شخصية الفرد من الوجهة الأخلاقية والنفسية، خصوصاً أن دارسه لا يحتاج إلى شيخ يوجه خطاه، بل يستطيع أن يعتمد على نفسه في طلبه[٤].

اتسمت كتابات ابن حزم في سير الأعلام بأسلوب أدبي راقٍ، ودقة علمية متناهية، حيث يجد القارئ متعة في أثناء تتبعه لأحوال الرجال والأمم بعيداً عن الرتابة السردية والملل في عرض المعلومات، وذلك في قالب نثري تتخلله أحياناً أبيات شعرية للمترجَم لهم، واستشهادات من القرآن الكريم والسنة النبوية والحكايات المتواترة منها والنادرة. ويُستشف من أسلوب

ابـن حزم خاصيتان تلقيان ظلالاً من الشك على دور المترجـم والمؤرخ لديه: إحداهما هي القطـع والحسـم البات مثل: (لا بد) و(لا شك) فهذه إذا لم يكـن لها ما يسوغها تمس جانب الدقة عنده. والثانية هي الحدة في الخطاب، وهي تمس جانب الإنصاف في المؤرخ، ولاسيّما حيـن تتطابق لديه شخصيـة المتكلم الجدلي مع شخصية المـؤرخ، وكلتا الصفتين لا يمكن نفيهما عنه والإقلال من تأثيرهما في نفس من يدرس دور المؤرخ لديه، ولكن إذا استحضرنا شخصيتـه في إخلاصـه، وصدقه، وصراحته، واعتداده بذكائـه، واطلاعه، كان قبول هاتين الخاصيتيـن أمراً ممكناً، فالحسم البـات لا يكون إلا من ثقة لا يشوبها غرور كي يجد قبولاً. والحدة قد تكون ذات علاقة بوضع نفسي أو تعويضاً عن فقدان شيء ما. أمَّا نُقُول ابن حزم فكانـت تحمل طابع الأمانة العلمية، خصوصاً في كتابته للسيرة، وذلك في مسائل كَثُر حولها الاختـلاف ولاسيّما تأريخ الأحداث وزمان وقوعهـا، وإن إيراد بعض الأمثلة المنقولة ليوضّح جانباً مهماً من قيمة هذه السيرة وما تنفرد به عن غيرها من السير.

إنَّ هـذه الدقة البالغة في تحليل النص المنقـول، واختيار الرواية الصائبة بعد الفحص والنظـر والمقارنة وتصحيح الأوهام التي تنجم عن سرعة أو قلة تدقيق، كلها ميزات لا يستطيع أحد أن ينكرها عند ابن حزم، وهو الذي عُرف بين معاصريه بالضبط الدقيق في تقييـد التواريخ، حتى إن تلميـذه الحميدي لا يفتأ يقول كلما وجد رواية أستاذه تخالف رواية غيـره: «وأبو محمد أعلـم بالتواريخ»(٥)، أو كلاماً بهذا المعنى. ولذلـك جاءت كتاباته تحمل رأيـاً قاطعاً لا تردد فيـه ولا تأرجح في ضبط التواريخ، لا لأنَّ ابن حـزم مؤرخ شديد الدقة والضبـط فحسب، بل لأنـه ذو رأي مستقل في طريقة التأريخ الهجـري، فهو يعدّ شهر ربيع الأول وهو الشهر الذي هاجر فيه الرسول إلى المدينة أوَّل السنة الهجرية، محرراً بذلك تأريخ وقائـع السيـرة بنسبتها إلى الوقت الذي وقعت فيه الهجرة فعـلاً، وهذا يوضح مدى حرصه في التدقيق وفي ضبـط التواريخ، مما جعل المؤرخين وأصحاب السير يفضلون الأخذ عنه، والاستشهاد بكلامه.

وقـد تطـول التراجم عند ابن حزم أو تقصر، وقد تفيضـ أو تغيض تبعاً لأغراض كثيرة يرجـع بعضها إلى تكوينه العلمي نفسه، وبعضها إلى طبيعة المترجَم لهم، ولا شك أن طائفة المعارف والمعلومات والحقائق التي تتصل بالمترجَم له تعين كثيراً على الإطالة في الترجمة، وعلـى فسح مجال القول فيه، فقد أطال، مثلاً، فـي تراجم معاصريه كخلفاء عصره وعلماء الأندلـس، وكل ما استحق اهتمامه، على أن السمة الغالبة في كتاباته هي الإيجاز والاختصار

كما هو الشأن في (جوامع السيرة)، و(رسالة ذكر الولاة والأمراء وعدد أيامهم بالأندلس)، و(رسالة نقط العروس)، و(رسالة في أمهات الخلفاء)، وغيرها. وقد صنف موضوعاته في فصول وأبواب، وهذا ليس بغريب عنه وهو صاحب التصنيفات، فقدم مادته في قالب منتظم ومحكم، تسهل للقارئ حسن الاطلاع والتتبع والانتقال من موضع لآخر.

وإذا استعرضنا كتب سير الأعلام والطبقات في الأدب العربي ولاسيّما في الأندلس لرأيناها لا تجري في ترتيب الأعلام على نهج واحد، فكل مؤلف يختار الطريقة التي يجدها أوفى بالغرض، وأسهل في التناول، وقد جرى أكثرهم على ترتيب الأعلام حسب حروف المعجم، إلا أن ابن حزم رتب الأعلام المترجم لهم حسب التسلسل الزمني، وهذا يتضح جلياً في مؤلفاته: (جوامع السيرة)، و(رسالة في أسماء الخلفاء والولاة وذكر مُدَدِهم)، وذلك من خلال الإشارة إلى سند الحديث وذكر من أخبره أو حدّثه بالموضوع، مع التعليق عليه في بعض الأحيان، فكان كل من خصه بترجمة تعمق في ذكر نسبه وأصله مع التدقيق التام والتحقيق في النسب، وهو أدرى من غيره في هذا المجال، فنجده في (رسالة أسماء الخلفاء والولاة وذكر عددهم) يخص كل خليفة بنسبه، ويوم مولده وكنيته ومدة خلافته وسنة وفاته وكم عمّر، مع ذكره في بعض الأحيان لحيثيات تولية الخلافة ومنجزاته وصفاته الخلقية، ثم يختتم بذكر اسم أمّ المترجَم له ونسبها، وإذا شك في نَسَبٍ أو في تاريخ ما، صرح بذلك كقوله في الرسالة نفسها عند حديثه عن ولاية الخليفة إبراهيم بن الوليد عبد الملك بن مروان بن الحكم: «فأقام ثلاثة أشهر مضطرب الحال، مُخالف الأمر، إلى أن انخلع لمروان بن محمد بن مروان بن الحكم. وبقي حياً إلى أن قيل إنه مات غرقاً يوم الزاب، وقيل مات قبل ذلك. يكنى أبا إسحاق، أمُّه أم وَلد لا أعرف اسمها»[٦]. وبجانب اهتمام ابن حزم بالإشارة إلى الألقاب، «فقد افتتح الرسالة بهذا الموضوع ثم عاد إليه في الفقرات ٨٤، ٨٥، ٨٦، حتى إنّه اقترح ألقاباً صالحة للاستعمال، ومثل هذا الاهتمام لا يتطابق وعدم إيمانه بجدوى الألقاب، فهو يقول في التعليق على كثرة الألقاب وقلة غناء الملقبين، وتدني الحال إلى أن انتحل السماسرة واللصوص والأنذال ورذالات الناس الألقاب لأنفسهم، وقد كانت دولة عبد الملك وبنيه الوليد ويزيد وهشام وعمر بن عبد العزيز لا عضد لها ولا عماد، ولا لقب إلا أسماؤهم وأسماء آبائهم فحسب، وقد طبقت الدنيا خساسة وضعفاً ومهانة»[٧].

كما تميز عمل ابن حزم بجمعه لأشياء متفرقة ومتباعدة تحت موضوع واحد، وكان يعقد فصلاً يعدد فيه سرايا العَلَم ويذكر فيه أبناءه وأزواجه، وربما جمع المادة الواحدة تحت عنوان

واحـد، متوخياً في ذلك الاستطراف والجدة، مثل تسمية من ولي الخلافة في حياة أبيه، من ولي الخلافة وأخوه أسن منه، من كان له اسمان من الخلفاء، وأقصر الخلفاء عمراً، من تسمى بالخلافة من غير قريش...إلخ. ويظهر من خلال هذه الطريقة أن ابن حزم كان دائم التقييد فـي أثناء مطالعاته، وأن مثل هذه الرسائل هي مجموعـات من تلك المقيدات، ولم يكن ابن حزم مبتكراً لهذه الطريقة، فقد مهَّدَ لها من قبْلُ عددٌ من المصنفين من أمثال ابن قتيبة في كتابه (المعارف)، وابن حبيب في كتابه (المحبر).

واتسم منهج أبي محمد بالتأثر بالمذهب الظاهري، فقد كان لهذا المذهب الأثر الكبير في منهجه التاريخي، وهو يعرب عن رأيه إزاء بعض الحوادث التاريخية المهمة، يحدوه في ذلك عاملان، عامل ديني يسيطر على حياته الفكرية وينم عن إيمان عميق وورع أصيل في النفس، والآخـر تلك النزعة الأموية التـي واكبت حياته السياسية. ومما يعاب فـي أسلوبه استعمال عبارات تبرز شيئاً من حدة مزاجه وغضب اللسان حتى قرن لسانه بسيف الحجاج، ولا سيّما وأنه كان مجادلاً ومناظراً. ولخص ابن حيان المؤرخ مشكلة ابن حزم خير تلخيص حين قال: «فلم يكن يُلَطِّفُ صدعَهُ بما عنده بتعريضٍ ولا يَزُفُّه بتدريج بل يَصُكُّ به معارضه صكَّ الجَنْدَل وَيَنْشُقُـه متلقيه إنشاقَ الخردل، فَيُفِرُّ عنه القلوب ويوقع بها الندوب حتى استهدف إلى فقهاء وقته فتمالؤوا على بغضه وردوا قوله وأجمعوا على تضليله وشنَّعوا عليه»[٨]. ومن أحكامه على بعض الأشخاص، يقول في سليمان بن الحكم الملقب بالمستعين: «وهو الذي كان شؤم الأندلس وشـؤم قومه، وهو الذي سلَّط جنده من البرابرة فأخلوا مدينة الزهراء وجمهور قرطبة حاشا المدينة، وطرفاً من الجانـب الشرقي، وأخلوا ما حوالي قرطبة من القرى والمنازل والمدن، وأفنـوا أهلها بالقتل والسبي، وهو لا ينكـر ولا يغير عليهم شيئاً»[٩]. كان ابن حزم يحكم على الرجال بالأقوال ولا يحكم على الأقوال بالرجال، ولهذا فلم يسلم من تجريح ابن حزم كل من استحـق ذلك وفق أصول منهجية محددة وقد جاءت رسالتـه في (المفاضلة بين الصحابة)، مثلاً، تحمل مجموعة من العبارات التي تكشف في طياتها قوة في الرد والنقد ورد الأكاذيب، كقولـه: «وإن عارضنـا معاند أو جاهـل أو قليل الحياء»، و«هذه القحـة المجردة والبهتان»، و«كذب هـذا الآفك»، و«كذب هذا الجاهل»، و«اعترض بعض أهـل القِحَة»، و«هذه مجاهرة بالباطل»، و«لو كان لهؤلاء الأرذال حياء أو علم»، و«ساقط متروك ليس بالقوي»، و«متفق على ضعفـه»، «غير ثقة»... إلخ. إن مثل هـذه العبارات تشي أحياناً بغيرته، كما تبين موقفه تجاه بعض الرواة وبعض المترجَم لهم.

أسهـم ابن حزم الأندلسي في تدوين سير الأعلام من أمراء وعلماء وفقهاء، مسجّلاً ذلك فـي كتب ورسائل سلّطـت الضوء على المجتمع الأندلسي اجتماعيـاً، وسياسياً، وعلمياً. ولم تقتصر هذه الكتابات على الأندلس فحسب، بل شملت حضارات أخرى في المشرق والمغرب، وذلـك بأسلوب محكم ومنهج علمي دقيق يراعي التثبيت والضبط والتحقيق، وذلك في قالب ممـزوج بنوادر وقصص وحكايات في السياق للترويح عن القارئ وجلب الانتباه. وهو أسلوب أخذ عنه اللاحقون وأشاد به كثيرون. مما بوّأ الرجل مكانة متميزة في هذا المجال المعرفي، وجعله رائداً من رواد التراجم والسير.

الهوامش

(١)- أبو القاسم ابن بشكوال، الصلة في تاريخ أئمة الأندلس وعلمائهم ومحدثيهم وفقهائهم وأدبائهم، تحقيق: بشار معروف عواد، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط١، ٢٠١٠م، ج٢، ص٦٠٥.

(٢)- ابن حزم، رسائل ابن حزم الأندلسي، تحقيق: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٧، ج٢، ص٩٤.

(٣)- ابـن حزم، جمهرة أنساب العـرب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ذخائـر العرب، ٢، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٨٢م، ص٢.

(٤)- انظر: فرانز روزنتال، علم التاريخ عند المسلمين، ترجمة: صالح أحمد العلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م، ص٤١٢.

(٥)- محمد بن فتوح الحميدي، جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس، تحقيق: بشار عواد معروف ومحمد بشار عواد، سلسلة التراجم الأندلسية، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط١، ٢٠٠٨م، ص٤٢٥.

(٦)- ابن حزم، رسائل ابن حزم الأندلسي، (رسالة أسماء الخلفاء وذكر عددهم)، ج٢، ص١٤٥.

(٧)- ابن حزم، رسائل ابن حزم الأندلسي، (رسالة نقط العروس في تواريخ الخلفاء)، ج٢، ص٣١.

(٨)- انظر: ابن حزم، رسائل ابن حزم الأندلسي، ج٣، ص٢٢.

(٩)- ابن حزم، جمهرة أنساب العرب، ص١٠٢.

غابةُ الضوء

حسين عبد الكريم

أينَ شجرةُ الوطن؟؟

أذكرك يا أبي

وأنت تسقي شجرة القداساتْ، الصغيرة كالدموعْ؛ وقريتنا

وتُسمِّيها الوطن ملءَ عينيك

وأيامك....

وتفرح من أجلها، وتبكي، وتمسح عن عينيها الصدأ..

ما أبهاها تلك الشجرة والقداساتْ يا أبي!

كانت صديقة السحب والينابيع،

كطفولةٌ لا تنام.. تلعبُ بالغيب وأحلام الحضور...

كالغيوم تشتهي للكروم المطر..

المعجزة أنّ المقيمين في حياة وجدهم

يزرعون القداسة قُربَ البساتين،

العمل الفني: الفنان مطيع علي.

كي يقطفوها والبراهين..
لحنُ العصفور
لا يبيتُ في العشّ،
على عكس ثقافة
القش..

بيتُ اللحنِ الريحْ..
وبيوتُ القداسات البراهينْ

في أيام وأيام لمحتها تلمُّ المساءات بأوراقها،
وسمعتها تُنشد بأصواتكم الساهرة،
وفي الهواجر تُشارككم جمعَ القمح
ومعاشرةَ الأرغفةِ السمراء؟؟
في عُمْرِها الضاربِ بالفصول
لم تكره غيمةٌ تُجيدُ الغيثَ والوفاءَ،
وحاربتْ بعنف العطش
آفةَ الخرابْ، والصراخَ الموحش..
إنَّها تشبهكم يا أبي..
عنيدةٌ في وجه اليباس كأحلامكم..
وتعرفُ أسرارَ البيادر والأعراس مثلكَم..
....
نراكم تعتصرون من الغيمات أنخاباً للحقول..
تحملون القرى على أكتافكم والسهول..
كلُّ حقل مدرسة..
نُفتّشُ في صباح أجسادنا عن /تقوى/ أيامكم،
لنزرعها في العقولْ!!؟

طفوليٌّ هوى الأحباب:
في حافة الـ مرحبا
تنبتُ الـ / أهلا وسهلا /،
وتخرجُ عن صمتها الأغصانُ،
والشوقُ يطُولْ...

❁❁❁

أين شجرتكم يا أبي؟!
لا أدري أين أخذتْها الدروب..
أسألُ عنها مخافر الوطن وأسيجةَ /الحواكير
والطيور المنفية!!
مَنْ يحرمنا من جَلَساتها وأحاديثها الطرية
كظلالِ ضحْكات العيون؟!؟
مَنْ يذبح الأشجار حتى نُسُوغِها
سوى القاتلين الميّتين
من كثرة الحِقْدِ اللعين!؟!؟
هل نصير دونَ شجرة
تلمّنا أو حكايةٍ نصغي لها،
والآفةُ الشمطاء هل بوسعها تخريبُ أعشاشنا
حتى الشقاء.
وأنْ تُمعنَ في قهرِ صُداحِ المسافاتِ المأهولةِ
بالحنين..
وأنْ تَنخرَ قريتَنا حتى الوريد
والنساء
والسواقي
والشرفات

والهواء واللقاءات والسنين!؟

آه يا أبي!!

إن يحصلْ: أنَّ القرى تخلعُ أثوابَها الزَّاهية،

عند أولِ منحدرٍ.. وترتدي زيفَ الجهات المعتمة؟!

والقرويون ألا يحفلون بعد شجرتكم

بالمساءاتِ والغناء...

نعم يفرحون بالعودةِ إلى أنفسهم!!؟

البساتينُ كأهلها:

تُبدي قدرةً فائقةً على المكاشفه،

كي لا يضيقَ بالرغيفِ القمحُ،

وباللهفة المُحبُّون،

وبالاشتهاء ملحُ الوفاء..

......

في يوم شتائيِّ الهواجس

رأيتُني حزيناً

وأنا أعبرُ بيوتَ الريح

ونوافذَ المطرْ..

لأنَّ عديداً من العشاقْ

يمتلؤونَ برائحة الخيانات والحسرات...

ويبطرون بلحنِ شفةٍ تودُّ أنَّها عاشقة

ولحظة شوق

تشاءُ الدوامَ الطويلْ!!

يتساءل البرقُ: مالهم: يتقهقرون،

ويشقى بهم شرقُ؟!

لولا أنَّ غيمةً ناطفة

أوجعت أغصانَهم

بالغضبْ، وهدّدتْ

بـ ال / شوهد / على أسفل القلب؟!

الغيوم الحبيبةْ

تلوِّحُ بـ الامتناع عن دخول صفوف السفوح

والأوديه لإلقاء درسِ العذوبة والسقي،

كالآنسات الحنونات،

الـ يجئنَ إلى الإملاءِ، من

حارة الهمزة أو من زقاقِ

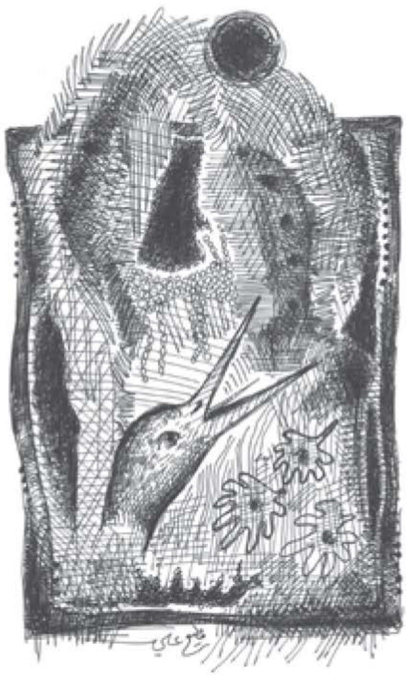
فعل الأمر، أو من شوارع الجزم،

وحرفِ العلّه،

القريب من ضواحي المضارع والجملة الفعليه...

يُدرِّبْنَ وعي المقال. على التأني

والتألق، ويَفتحْنَ بابَ السؤال...



ليس من حقِّ الزمن:
الشحاذون تعتذرُ الساحات
المتسخة عن قبولهم ضيوفاً أو أصدقاء..؟!
والنسور تنقلُ سجلاتها
من دفاتر العواصفِ إلى حيثُ لا نعلمُ،
والقبّراتُ تبتعدُ عن البريّاتِ والرعاة..
أما الحطّابون..
فينشغلون بإزالة أكوامِ الخديعة
عن مداخلِ الغابات؟!؟!
خطأٌ أنْ نعتقدَ: كأنْ لَمْ يبقَ أحدٌ على حقيقته..
لا الينابيعُ على عذوبتها،
ولا الصيوفُ على مواسمِها،
ولا الرجالُ على شجاعتهم..
لعلّنا نحتاجُ قنديلاً واحداً لا ينطفئ
أو عديدَ القناديل أو كثيراً من نجومٍ وسماء،
أو شمساً لا تُرسلُ أشعتَها
بمشيئةِ مؤتمرات المتقهقرين
والقمم المنخفضةِ والمنخفضين؟!؟
جديرٌ بنا السؤال،
أو جديرون به:
هل لنا نسيمٌ يحملُ رائحةَ العشبِ النابتِ،
وقبيلةٌ من الأجنحةِ تلعن الأقفاص،
وجماعةٌ من الرجال لا تقبل الانحناء
حتى ألفِ قامة؛
تحت سطح الحضيض..؟!؟
عندنا فائضٌ من (الموضات)؛
لكننا بحاجة إلى مطر غزير يغسلنا من أنفسنا..
لا يحقُّ لأنوفنا أن تكونَ لغيرِ الأَنَفَة..
أو أن تغدو مع التقادم
محطات للحشرات العاطلة عن العمل..؟!!؟
بحاجةٍ إلى صوتٍ قويٍّ كالشجاعة
يذهب بكلٍّ ما فينا من خوف
قَدُمَ العهدُ به..
حداثةُ المخاوف قديمةٌ دائماً
كصدأ على مائدة صدأ..!؟
تحرّشْ بالجميل:
من يَجرؤْ على غناء (مُوال) عتيق؟!
نجرؤُ، والرعاةُ آباءُ (مُواويلنا) يجرؤون..
الـ (عتابا
والـ ميجانا
والـ أوف
والـ دلعونا)
ينابيعُ صغيرة تولدُ على حدود العواطف
ولا تموت...
نؤمِّنُ على الحبِّ بالحبِّ،
وعلى الحزنِ بالمواويل الجميلة:
لن ندع الفرصة للخوف أنْ يُوزِّعَ بالقسائم
وأحياناً
يُعطى بالإبر المفصلية
أو العضلية..
لأنَّنا محبون؛
نخافُ ألاّ تُخصِبَ المواسمُ!!؟

إنّه الغربُ الطعينُ الرنين..

كالحراب والحرباء، يُغيرُ على الهدوءِ الرصين؟!

إذا نُرسلُ في طلبِ حفنةِ قمح

أو وفاءٍ

أو رغيف أو غُصْنٍ أخضرَ

يُقالُ لنا:

إنَّهُ العصرُ الغريبُ الأطوار والأفكار..!!

يُوصي بالخراب للشرقْ، وباليباسِ

للغيم..!

مابينَ الغربِ والشرق،

ما الفرقْ؟!!

أسئلةٌ برسم الضمانِ العقلي

وعافيةِ الإنسان..

هل يمكنكم يا أبي

أن تسجنوا العصرَ والغربَ

والفكرةَ القاحلةَ القاتلة؟!

نتمنى أن نسمعَ أيَّ حديث

عن المواسم أو الأعراس

أو البرد والهواجر..

عن شجرتكم العالقة

كالجوع في أرواحكم..

لا فلاتَ من هذا الصدى والسّماء!؟

مهما يكن من جهات

وضياعٍ!؟

نُعِدُّ العُدّةَ من أجل أنكم فينا..

مهما قيل وقيل!!...

❁ ❁ ❁

كطائرةٍ مِنْ وَرَق

بديع صقور



يجيء العيد، وأرواحنا مثقلةٌ بالحزن
«عيد مبارك عليكم»...
ذابلة، تموتُ على شفاهنا
حيرى، تدورُ في مهبِّ الحرب.

❁❁❁

«عيد مبارك عليكم»
سرقتها الأيام منَّا
وبدَّدتها الحرب
صغاراً كنَّا ندور
على بيوتِ أهلنا
وجيرانِنا الفقراء مثلنا...
صغاراً قبل طلوع الشمسِ
ندور عليهم، لنصبّحهم

العمل الفني: الفنان رشيد شمه.

بـ«عيد مبارك عليكم»
(عيد مبارك عليكِ، يا ستي
عيد مبارك عليكَ، يا جدي
يا عمي، يا خالي، يا خالتي...
يا جاري... يا جارتي...)
يجيء العيد، وقد غصت الدروب
بحاملي النعوش
ولم يعد العيد كمثله
«عيد مبارك عليكم»
لمن سنقولها صبيحة هذا العيد؟؟
للنعوش أم للغائبين؟؟
للذين رحلوا، أو رُحِّلوا؟
للذين غيَّبتهم ظلماتُ الحروب؟
للذين قضوا تحت ركام بيوتهم؟
لمن طوتْ أجسادهم أمواج المحيطات
والبحار..
لمن؟
للذئاب التي جاءت إلينا..
بالسواطير، وأنياب الدم
من جمهوريات الكهوف
وممالك الرمل..
لمن؟؟
للذين فصلتْ رؤوسهم
تحت صيحات «الله أكبر»
لمن؟؟
للتائبين عن حبِّ الحياة والقمح؟؟
يجيء العيد...
و«عيد مبارك عليكم»
تشظَّت كأيامنا
وذبلتْ كأوراق العمر...
أخذتْها الحرب كأصواتنا
خَبَتْ فرحتُها...
وعلا صوتُ الذئاب
وتلاشت أرواحنا
في دخان الحروب كالزبد...
جاء العيد...
وسيمضي العيد
وأبصارنا ما تزال معلقة
بـ«عيد مبارك عليكم»
نطيرها كطائرة من ورق
في يوم شديد الريح...
يجيء العيد...
وقبل أن يمضي العيد
قبل أن نصبح شظايا هذا الزمان
قبل أن نُطيِّر كطائرات من ورق
في يوم عاصف، شديد الريح
اسمحوا لي...
أن أهمس لأرواحكم:
«عيد مبارك عليكم».

❁ ❁ ❁

حداءات

غسان كامل ونوس

تتنافرُ الشهبُ العصيّةُ
في دمي
أو تقتفي أثرَ الغوايةِ
في تباريحِ الضبابْ
وتكفكفُ الأشلاءُ
نهداتِ العُرا الحرّى
وتهدهدُ المقلَ النديّةَ
حشرجاتٌ
من رؤى الأمسِ الأليفِ
إلى الغيابْ
الدّربُ غيرُ الدّربِ
والخطوُ المشوكُ
ورعشةُ الخطرِ الوشيكِ
وسحنةُ العكرِ المباغتِ
والمدى المقلوبُ
والآهُ العنيدةُ
واحتشادُ التمتمات!!

القلبُ أتعبَه شقيقُ الروحِ
مهمازُ الحكايةِ
واندفاعُ النّسغِ
صوبَ البرعمِ النائي
ومحرابِ الضياء
القلبُ
أين القلبُ؟!

العمل الفني: الفنان عبد الوهاب حمزة.

عابَثَهُ شقيٌّ
أشعثُ الرؤيا
وحاصرهُ دخيلٌ
القلبُ غيرُ القلبِ
جفّتْ أذرعُ السّقْيا
وهاضَ نجيُّها
وتعفّرتْ في الركنِ أوردةٌ
وضاقتْ بُردةُ التعويذِ



واندلعتْ حداءاتُ الرحيلْ
أنــا لســتُ عــرّاب الجهــاتِ الســتِّ
ما مِن شيمتي غدرٌ
ولا رجمُ المُسِفِّ
ولا أقيمُ الحدَّ بالندّ-
ارتضى حكمَ الزمان
أنــا لســتُ سيــافَ العبــورِ المــرِّ
أو صوتاً يرتّلُ للدعيِّ
وللوصيِّ
وللفُتاتْ
أنــا لســتُ مزهــوّاً بوشــمِ قبيلــةٍ
عاثتْ
وتضحكُ للغزاةْ
أنا لستُ ضلّيلَ العذارى
والحيارى
والنوايا
والمنايا الغافلاتْ
أو شاهداً متنكّراً
أو ناكراً ما كانَ منْ وصلٍ
ولستُ معاتباً
وجعاً يطوفُ
وغصّةً حرّى
ولستُ معانداً سمتَ المدارِ
ولا أهلّلُ لارتعاشِ
الكوكبِ المفتونِ
في عَمَه
ولستُ محمِّلاً وِزرَ الخطيئةِ
للعراةْ

أنا من تضرّعَ
كي يُمَنَّ على الضريرِ
بفلذة؛
نضرتْ حنايا الدارِ
ضاءتْ أوجهُ الدّنيا
وطابَ لي الرَّواءُ
بخواطري عمّدتُها
وعواطفي تهفو إلى
خَطَراتها
لم أدرِ أنَّ السهمَ
في كبدِ البتولِ
يخصّني
وبأنّني أتقنتُ إشعالَ السِّمالِ
بجبّتي
وبأنّ حضني جاحدٌ
ودمي عنين!!

❁❁❁

طافتْ زغاريدُ الثّغورِ
فهلْ عروسُ الزفّةِ الكبرى
تفي
والدّيرةُ اتسعتْ؟!
فقوموا يا بني عمّي
ويا أهلي
ويا ربّاتِ حسنِ النّبعِ
يقطرُ ملءَ جفنِ الانتظار
وعلى البيادرِ يا نشامى
أولِموا للضّيفِ
أوفوا النّذرَ
آتوا لليتامى
للمساكينِ
الذين تشرذموا..
والعابرينْ
غُصّتْ ثلومُ الأفقِ
حَزٌّ غائرٌ في الصدرِ
شمسٌ خبّأتْ في الرّوحِ
جُذوتَها
وتلملمتْ في الصّدعِ
لهفاتٌ
ونامتْ
–لم تنمْ–
مُهَجُ اليقينْ!!

❁❁❁

خبرٌ
أم انشطرَ المدى
وتَورّدَ الأُفقانِ
وانعكرَ المَسيل؟!
خبرٌ
أم انشقَّ الضّحى
لَيْلَيْنِ
واكتظّتْ كوى الثّقلَيْنِ
بالمقلِ الرّميدةِ
واستوى القبطانُ
في العرشِ العليل
تتململُ الخطواتُ

في الدّربِ المُساسةِ
بالحدود السّود
عاجَلها صراخٌ مبهمٌ
وأزيزُ نصلٍ قُدّ
منْ صداً عتيقْ
لا البسمةُ اكتملتْ
ولا الحلمُ انجلى
لا الهطلُ وافى
والقريبُ اشتدَّ ساعدُهُ
على السهمِ الأخيرِ
وسُرّةٌ ما انفكَّ واردُها
برغمِ الجدبِ
والعُسْرِ العريقْ

❁❁❁

تمضي
كرعشِ الآلِ في الرّمضاءِ
أو وقعِ الرّنين
هلْ كنتَ
-لو خُيِّرتَ-
في حِلٍّ من الأرقِ المبرِّح
أم تلومُ مفاتنَ الصّحو المخاتلِ
أمْ هي الأقدارُ تفعلُ ما تشاءُ؟!
اليومَ خمرٌ وانتشاءُ
وخِراجُ غيمِ الأمسِ
لي ولكمْ
صليلٌ كامنٌ

وغداً يشاء الله ما نرضى
وقدْ جَلَّ القضاءُ
هل كنتَ في بحبوحة؟!
أمْ هلْ سِفاحٌ مزمنٌ؟!
أم حلّ وحيٌ فاترٌ؟!
أمْ هلْ صدى فعلِ الندامةِ
والنديمْ؟!
أمْ تُرى لا بدَّ منْ أمرٍ
وجمرٍ
في مدى الوقتِ الضنين؟!
لا عذرَ
حينَ تسومُكَ الدّفلى
وترتعُ في حياضكَ
نزوةُ الديدانِ-
وقرٌ في مسامكَ
لا يرفُّ الجفنُ من عنتٍ
وبلوى
لا عذرَ
إنْ رمدٌ تطاولَ
أو أقامَ الإفكُ خيمتَهُ
على شزرِ الطلولْ
وقِنانُكَ انشغلوا بوشوشةٍ
من الرّكنِ القريبِ
ورتقِ ما في السّترِ
من شغبٍ وشكوى
والحمدُ رسمٌ مدمنُ العتباتِ
والخلواتُ مجمرةُ الصهيلْ

❁ ❁ ❁

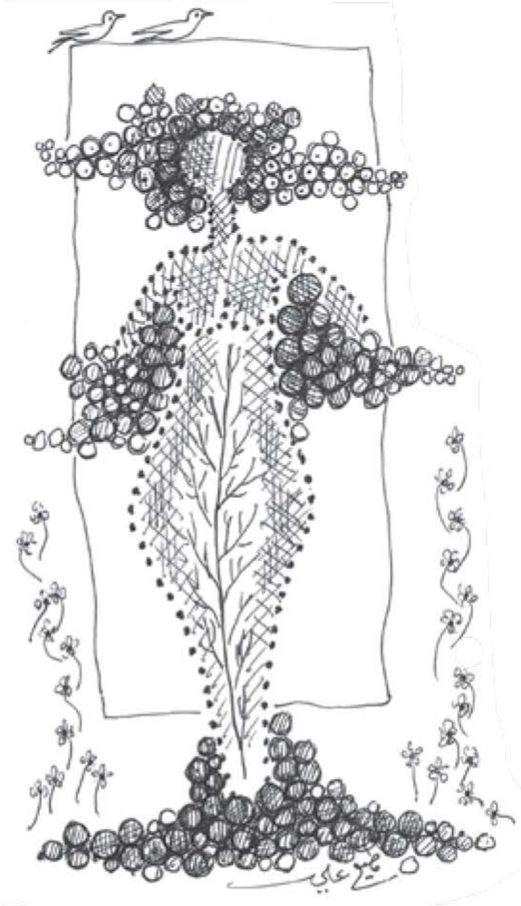
ألف رؤيا لا تخون

محيي الدين محمد

عصفُ زلزالٍ أخيرِ
عاد يهوي في السّكونْ
كلّ جيلٍ في شعابي
صار يرمي بالظنّون
علّقي القلبَ
على هذا التجلّي
واصعدي فوق رُبانا
كالعناقيد التي تشتاقُ
ظلاً في السّماءْ
واشربي نخبَ الأقاصي
نصف كأس الكون
يزداد شحوباً في العيونْ

واسمعي صوت المنادي:
يُلهم العشبَ نبيٌّ
في المنامْ
جدّدي خطوَ المساراتِ بعيداً
لم يعدْ للدّرب بيتٌ
لم يعدْ في الجفنِ نجوى
لم يعدْ للشمس خيطٌ في الغروبْ..
كحّلي رمشَ النّدامى
واكتبيني ألفاً
فوق سطوري
كي أكونْ
ربّما نمضي لنحيا
في بوادينا طلولٌ

العمل الفني: الفنان مطيع علي.



لا تدانيها النجوم
واقرئيني من جديدٍ
يسكن الأفقَ مزاري
أصطفي حدّ الغيومْ
كلُّ ما حولي غيارى
يغسلون الفجر
من حزنِ المرايا
واسألي همس الخزامى
عن فضائي
هل سراجُ الأمس حيٌّ
كي نزفّ الآن بشرى
للوصايا في السُّجونْ؟!
في عروقي ألفُ شكٍّ
ألفُ غابٍ يتعرّى واقفاً
تحت الجنونْ
ها هنا الشام
على برّ الضّحايا
ترتدي ثوب بنيها
يولد الضّوءُ على أعتابها
برّاً.. وجوّاً
يهطل الصّحوُ دِثاراً غارباً
عن كلّ همٍّ
ألفُ عصرٍ في ثراها لا يموتْ
ألفُ رؤيا.. لا تخونْ
ها هنا بغداد تصبُو

في ضجيج النّخل تثرى
والقرابين على الشّط تسائل
وأنا العاشقُ دهراً
في الزّوايا..
هل يُهيجُ الموجَ بحري
أم يطيبُ العيشُ
في شَدوِ الغُصُونْ؟!

❁ ❁ ❁

شعرٌ وشتاءٌ ونساء

حسني هلال

-١-

عندما سقطتْ عليها
حبَّةُ مطرٍ وحيدة
مقبِّلة تلكَ السوسنة الناصعة

في «أبنوس» شَعرها.
عرفت أنها مُرسَلةٌ
من عند حبيبها...

-٢-

ما إنْ سمع المطرُ
الشاعرَ يشكو لحبيبته
ارتفاع حرارة حُسْنِها
حتى خرّمها بكمّادات قُبَلِه
من أحلاها.. إلى أحلاها..

-٣-

ماذا يفعلُ
إذا كان المطرُ والمساءُ
وعاتمُ شَعرها
ونداء عينيها
قد تدافعوا جميعاً
لإنهاء
خدمةِ
نهارِه.

العمل الفني: الفنان مطيع علي.

في الطريق صوبَ الكُفْر.
وكان أن صادفها
فاجترح قصيدته الأولى
مبتهلاً للّه..
والخيّاط..
والمطر..



-٤-

كانت تحفةً بشريةً
يحضنها الإيمانُ والرداءُ والشتاء
كانَ عاثراً متدثّراً
بفقره وبردهِ

-٥-

عندما نفض جناحيه ودخل عليها
من الباب الموارب
ذات ليلة ماطرة
احتضنته، وجففته، وعانقته.
فقد كان - كحبيبها-
مضمَّخاً بالمطرِ
والشِّعْرِ..
والحنانْ...

-٦-

لماذا تحبينَ الصيف؟
لأنه يكوي بشفاهِ أصابعِهِ
ثغورَ جراحي
وتحبُّ أنتَ الشتاء؟
لأنَّ أمطاره تذكرني برغابِ عينيكِ

❁ ❁ ❁

الشعر...

ملكٌ ضلّيل

أسد الخضر



قلبي الدَّليلُ ورؤياهُ القناديلُ
فأينما سرتُ قادتني التَّراتيلُ
كانَ الحنينُ بريدي والرؤى رُسُلٌ
لمّا سَعى برحالِ القلبِ تأميلُ
كنتُ ارتحلتُ إلى الأقصى فأوجَعني
أنّي إلى الغيبِ أقصَتْني المجاهيلُ

كم انتظرتُ وصولَ الماءِ من سَفَرٍ
لا الماءُ جاءَ ولا عادتْ مراسيلُ

حُرّاً خفيفَ الخُطَا أمضي إلى حُلُمي
إذْ شرّدَتْني مع الريح المواويلُ
لي قامةٌ من حنينٍ كلُّ زينَتِها

القصيدة الفائزة بالمركز الأول في جائزة (عمر أبو ريشة).
العمل الفني: الفنان رشيد شمه.

وجوهرٌ من خيوطِ الحلم مشغولُ
أرعى رؤايَ فلا حدسٌ لأتبعَهُ
كأنّني ملكٌ في الدربِ ضلّيلُ
راعٍ رؤاهُ غزالاتُ الحنينِ وذا
مزمارهُ من نزيفِ الروح مبلولُ

أرمي على رقعةِ الأيّام نردَ رؤىً
فلا أصيبُ ولا تُجدي التعاليلُ
أرنو إلى سفْرِ أيّامي أقلّبهُ
مَحْوٌ فَخَطٌّ فتعديلٌ وتبْديلُ
لا تستقرُّ رؤىً في قلبِ قارئها
حتى يكونَ إمامَ الكشفِ تأويلُ
ما ثمَّ في الأفقِ غيمٌ أطمئنُّ لهُ
ولمْ تَلُحْ للعصافيرِ المناديلُ

لمْ أحترسْ بعدُ منْ أشراكِ أسئلتي
لمْ تسترحْ بعدُ منْ جسمي الأزاميلُ
لمْ يدرِ طيرُ الليالي أنّهُ حَمَاً
وأنّهُ بقيودِ الطّينِ مغلولُ
لمْ تَصفُ بعدُ مراياناً لنشبهَهَا
فجلّنا آنَ يدنو الليلُ قابيلُ

❁ ❁ ❁

السـرد...

موعدنا الشجرة

أحمد زياد محبك

إلى شجرة الزيتون ربط الفارس جواده الأسود، وقف ينتظر بزوغ البدر في الأفق الشرقي.

هنا موعدنا، سوف تأتي.

نسمات الخريف ساخنة، كأنها قادمة من بلاد لا يغادرها الصيف، شعاع القمر بدأ يهلُّ.

امتطى جواده، وأسرع نحو الأفق الشرقي.

من هناك سوف تبزغ مع القمر، يريد أن يطوي الأرض، ليصل إلى حيث ستظهر، يريد أن يسبقها، وهي التي قالت: موعدنا الشجرة حين يبزغ البدر.

شبح ذئب يظهر في الأفق، وشعاع أحمر لاهب ينفجر وراءه، فيحدد شكله، وهو يرفع رأسه ويفغر فاه، يكاد يسمع عواءه.

هل هي الشمس في غيابها؟ لكن الذئب لا يعوي إلا عند اكتمال القمر.

التفتَ، رأى القمر يبزغ من وراء شجرة الزيتون.

هل أضاع الجهات؟

عاد إلى شجرة الزيتون، ربط جواده مرة أخرى إلى جذعها، هنا اللقاء، يجب ألا يضيعها.

حين سألها: لماذا طلبتِ مني ألَّا آتي على جوادي الأبيض؟ ردت:

العمل الفني: الفنان رشيد شمه.

- أخشى أن يكشف ضوء القمر جوادك الأبيض، ويدل عليك الذئب.

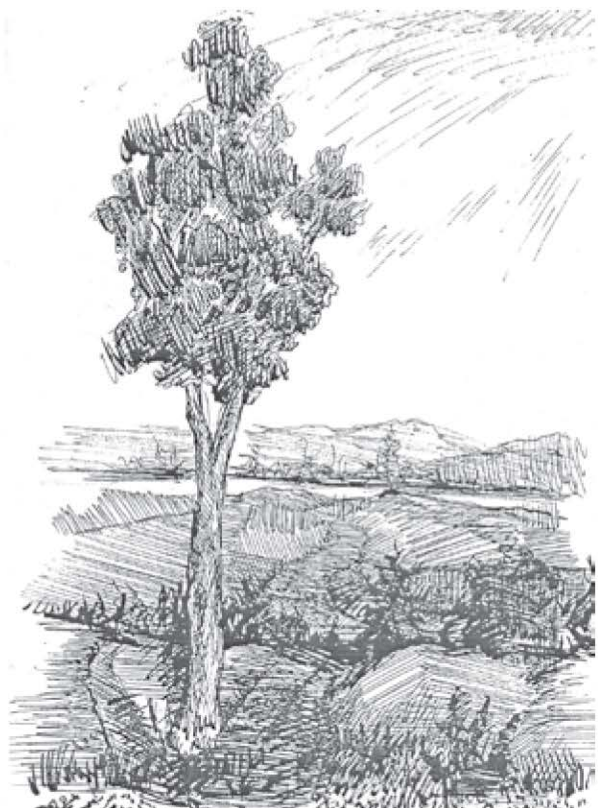
الجواد واقف لا يأتي بحركة، كأنه يصغي إلى وقع أقدامها، من أين جاءت هذه الخفافيش؟ الجواد يرفع قائمته، ثمة خفاش التصق بكاحله وهو يلعق دمه.

الحصان يجفل، عواء الذئب يتردد صداه في الآفاق الشرقية والغربية.

ليس معه سوط ولا رمح ولا مدية، في صدره منديل أبيض أهدته إياه.

خيول وفرسان ورماح تتقاطر من الشمال والجنوب ومن الشرق والغرب، يدخل بعضها في بعض، تمرُّ به، تقتتل، تتصارع، يهوي فرسان، تتكسر رماح، تنزف دماء، تتناثر الأشلاء، يرجع إلى الجهات كلها من تبقَّى منْ فرسانٍ جرحى ملوثين بالدماء، ولا رايات ولا أعلام. هم أشباح، كأنه في حلم، لم يرَ لهم وجهاً، ولا شكلاً، ولم يعرف لهم ملمحاً، غرباء، دخلاء.

لماذا تأخر القمر؟ ولماذا تأخرت هي؟



كأن الشمسَ تودُّ الشروق من الغرب، هناك في الشرق وهج أحمر، وفي الشرق صمْتٌ، هل غيّرت الشجرة مكانها؟

الجواد كأنه تمثال من شمع.

إذا جاءت فهل سيعرفها؟ كل شيء تغيَّر.

المنديل أصبح بلون التراب.

قلبه أصبح جذع شجرة نَخِرة.

مِنْ حوله حجارة مدنٌ تتناثر وتتداعى، وأنهار تجف، وانهيارات.

تملأ السماءَ غمامات بيضٌ تتألق، تسبح، تتأرجح، تقترب من الأرض، تهبط، ثم تعلو، تتناثر، ثم تعود فتقترب من الأرض.

ليتهـا تهطل. تدنو مـن الأرض الغمامات، صغيرة، شفافة، تعلـق بشجيرات الشوك، ولا تهطل. تقترب منه غمامة، ليست غمامات، كأنها أكياس نايلون.

تأخرتُ كثيراً، وأنا واقفٌ أنتظر.

يُحسُّ بدفء على يده، يستشعر لمسَة، بل لعقة، هل جاءتْ ولم يرَها؟ يرفع يده، فيرى خفَّاشاً ثقَبَ الجلد، وبدأ يلعق الدم.

تهـب ريح باردة جـدًا، تعقبها ريح ساخنة حارقة، تعقبها ريح بـاردة، فريح حارقة، فريح وريح وريح وريح.

لم يبق من الجواد سوى هيكلِه العظمي، وهو واقف كأنه في متحف لهياكل الحيوانات.

يتلمَّس جسمه، هل أصبح هو هيكلاً؟ ساقاه كأنهما قضيبان من حديد، لا يكسوهما لحم.

يصيح:

- يا أنت؟

يرجع الصدى:

- يا أنت؟

الرياح بين حارة وباردة كالذئاب تنوشه.

ضـوء أبيض يغمره، يرفع رأسه، قرص القمر الأبيض فـي قبة السماء، يكاد يسقط فوقه، كيف بزغ؟ من أين أتى؟ وأين هي؟ لماذا لم تأتِ؟ وها هو ذا القمر أو ما يشبه القمر ينحدر سريعاً إلى جهة، ليست الغرب ولا الشرق، لا يعرف، وما هو بضوء، وما هو بمرآة، وما هو بقمر.

يتذكـر قبر جده، يتذكر الشاهدة الحجرية التي تحمل اسمه، اسمه هو نفسه اسم جده، هل هو قبره؟

قامته تقصر، قدماه تسوخان في الأرض، كأن الأرض تريد ابتلاعه.

ما يشبه القمر غاب، ولا شمس ولا ضوء.

حتـى الجـواد لا يكاد يراه، غابت الأشياء، لا سماء ولا أرض ولا نجوم ولا جواد، يوشك هو نفسه أن يغيب.

«تحرَّكْ، تعالَ، نحن هنا ننتظرك، لماذا أنت واقف؟».

أصـوات لا يعرف مـن أين تأتيه، كأنه يسمعهـا أول مرة، هل أغصان شجـرة الزيتون هي التي تناديه؟

هل الأصوات نداء أوراقها وجذورها؟

خطـا خطوة، أصاب جبينه غصن الشجرة، سال دم ساخـن، وإذا هو في مدينته والشجرة في وسط ساحتها الكبيرة.

عانـق مدينته وأسوارهـا وقلاعها وحصونهـا وبساتينهـا ورياضها وحقولهـا وغاباتها وناسها وأهلها: رجالها ونساءها وأطفالها.

سمع أصواتهم وهم يزغردون:

- لماذا تأخرتَ عنا؟ أين كنتَ؟ كلُّنا ننتظرك.

همَّ أن يقول لهم: أنا كنت أنتظر القمر.

ولكنه سمعهم يصيحون:

- «هنا القمر».

وتذكَّر جواده فوجده على الفور إلى جواره يحمحم.

وتذكرها، فأحس بحفيف ثوبها، وإذا هي بقربه، تهمس له:

- ألم أقل لك موعدنا الشجرة، لماذا ابتعدتَ عنها؟

❁ ❁ ❁

ظلّي وأنا

عبير نادر

شذَّبتُ شعري الأشقر الجميل بيدي، تحسست التنورة القصيرة التي أرتديها والتي تكشف عن ساقيَّ الممشوقتين تحت الكولون الشفاف، بينما أتسكع بهدوء بالكعب العالي الذي يرن على الرصيف والحذاء الأحمر الذي يلفت الأنظار... إنه موعد عمل مع صاحب شركة استيراد وتصدير..

إنه الموعد العاشر الذي أذهب إليه بحثاً عن عمل بعد أن تخرجت في الجامعة منذ ثلاثة أعوام ونلت شهادة جامعية في التجارة والاقتصاد...

في كل مرة كنت أذهب مرتدية بنطال الجينز وبوط الرياضة وشعري مربوط كذيل حصان، ووجهي شاحب لا لون فيه...

أقدّم شهادتي الجامعية وشهادة إتقاني للحاسوب وإتقاني للغتين الإنكليزية والفرنسية، بينما يقدم شكلي الخارجي وهندامي شهادة حسن سيرة وسلوك...

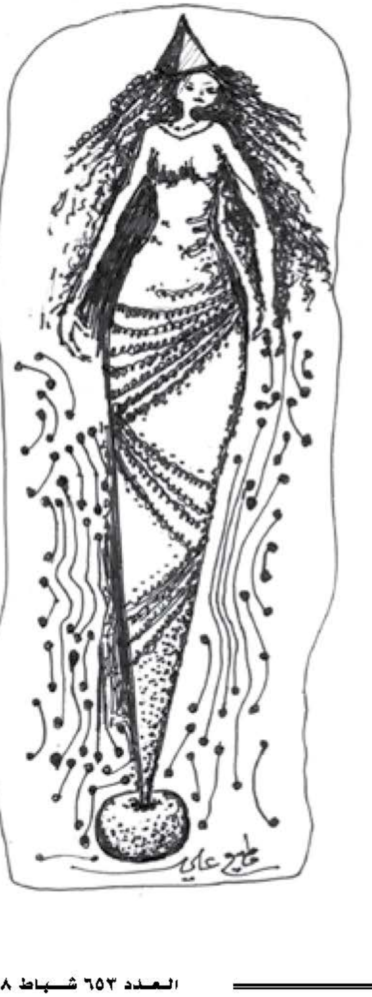
رمقني أول مدير قابلته بنظرة لا يمكنني نسيانها وأحسست أني مجرد حشرة تحوم حول قطعة حلوى...

المدير الثاني كان أكثر لطفاً فقام من خلف مكتبه وجلس إلى جانبي، نظر إليّ عن قرب وقال: بقليل من الماكياج ستصبحين أجمل... بعد أن تغيري طريقة لبسك طبعاً ووضع يده على كتفي،

العمل الفني: الفنان مطيع علي.

لكنني نهضت مسرعة ورحت أعدو في الشارع خلف ظلّي الذي راح يعدو معي فيسبقني حيناً وأسبقه حيناً آخر.

أغلقت الغرفة على نفسي ليومين متتاليين، كان ظلي ينام إلى جانبي كضيف ثقيل تارة ويتطاول على الحائط تارة أخرى، وكل محاولات أمي كي تعرف ما بي باءت بالفشل... وهكذا توالت التجارب الخائبة... إلى أن اضطررت يوماً أن أذهب إلى السوق لأشتري هدية لأمي بمناسبة عيد الأم، وإذ بسيّارة فارهة تسير بقربي وتطلق بوقها، تسلق ظلّي إلى السيارة وراح يشدني، رمقته بغضب ولكن نظري وقع على صديقتي سلمى تقود السيارة، فتحت سلمى النافذة الكهربائية بضغطة زر إلى جانبها، وطلبت مني الصعود إلى السيارة...



كانت رائحة عطرها تملأ السيارة الفارهة، والرموش الاصطناعية تصل إلى حاجبيها، وقد وضعتْ عدسات زرقاء اللون بدلاً من عينيها العسليتين، بينما كانت تنورتها قصيرةً إلى أقصى ما يمكن، وقد ارتدت بلوزة سوداء شفافة تعكس ما ترتديه تحتها، وكان الأحمر الفاقع يلون شفتيها.

- مبارك عليك يا سلمى يبدو أنك تزوجت من رجل غني، فمن الواضح أنك تعيشين برفاهية.

- هههههه تزوجت! سامحك الله يا هند.

- مممممم (تخشّب لساني في حلقي وعجزت عن سؤالها: من أين لكِ هذا؟).

- إلى أين أنت ذاهبة؟

- سأذهب إلى سوق الحميدية لأشتري هدية لأمي.

قالت (وقد عادت ضحكتها ترن من جديد):

- لم يعد أحد يذهب إلى الأسواق الشعبية إلا البسطاء، عليك أن تذهبي إلى المولات الكبيرة، والماركات المشهورة يا صديقتي.

- إنني ما زلت من البسطاء يا سلمى فأنا مازلت آخذ مصروفي من أبي.

- من الواضح أنكِ لم تجدي عملاً بعد.

- وأنتَ...؟ لم أستطع أن أسألها أكثر من ذلك.

- أنــا أعمل مديرة مكتب جامعة (دار العلـوم الخاصة)، وهذه إحدى سيارات صاحب الجامعة وضعها في خدمتي ريثما أشتري سيارة.

- هل راتبك يكفي لشراء سيارة؟

- ومن يعتمد على الراتب هذه الأيام؟ وضحكت بصوتها الرنان.

كان ظلي يسخر مني، ومن نظرات الاندهاش في عيني... وسألتها:

- هل تخرجتِ في الجامعة؟

- إنني على وشك التخرج، بقي عندي ثلاث مواد فحسب.

- أنا تخرجتُ منذ ثلاثة أعوام.قلتها بصوت خافت).

- أعرف ذلك، فأنت من الأوائل على دفعتنا.

- ها نحن أمام تمثال صلاح الدين، سوف أنزل هنا لأدخل إلى السوق.

- هذه بطاقتي مدوَّن عليها أرقام هواتفي إذا احتجت أيّ شيء اتصلي بي ولا تترددي.

نزل ظلّي من السيّارة قبلي، وقد صعد إلى تمثال صلاح الدين، وراح يرمقني من الأعلى بنظرات سخرية.

- حتى أنتَ يا ظلّي ترمقني بنظرات ساخرة ألا يكفيني ما بي؟

- اذهبي لم أعد أريد أن أكون ظلّكِ، أريد أن أكون ظلاً لصديقتك سلمى.

- ابقَ هنا تراقب المارة أنا سأدخل إلى السوق.

ورحــت أتأمل بطاقة سلمــى في داخلي، وسرعان ما شعرت بظلّي يقتــرب مني ويمسح العبرات عن مقلتيّ.

هأنــذا أقتــرب من موعــد اللقاء العاشر مــع صاحب شركــة استيراد وتصديــر، وصورة سلمى بداخلــي، وأوراق شهاداتي بيدي، الحــذاء الأحمر يرتجف تحت قدمــي، يرمقني المارة بنظرات اتّهام، ظلّي يضحك ويهمس بأذني: قريباً سنركب سيارة ونرتاح من المشي الطويل والجري خلف باصات النقل الداخلي...

أصعد الدرج الرخامي الفاره، كانت العديد من الفتيات مثلي بانتظار مواعيد مقابلاتهم، بعضهن يتبارى معي في قِصَر التنورة، وبعضهن كان مثلي سابقاً ببنطال الجينز ومصنف الشهادات بأيديهم.

دخلت إلى المكتب الفاخر، وجلست على أريكة الجلد الوثيرة، وضعت قدماً على قدم محاولة إظهار الهدوء، تقدّم مني ذلك الرجل الستيني، قدّم لي سيجارة، وهو يقول: أوصتني بك صديقتك سلمى. اقترب أكثر وضع يده على كتفي، كان ظلّي يضحك ولكني رأيت ظلاً آخر يضربه على وجهه وينظر إلي باحتقار: لستِ أنتِ لستِ أنتِ.

❁ ❁ ❁

قصص قصيرة

الحسن بنمونة ❁

مَنْ لا يحب الفقر؟

١ - الفقر مثلنا:

أنا أعرف أنك لا تحب الفقر. لماذا؟ ألأنه مخيف؟ أمْ لأنه يشبه الأرق المزمن؟ أنا أستطيع إقناعك بخطأ فكرتك. أعني أنك كوَّنت عنه فكرة تافهة. انظر حواليك، فماذا ترى؟ ألا ترى الفقر يمشي على قدميه. صار إنساناً مثلنا، يأكل ويشرب ويحب الحياة، ويقول في نفسه: ما أجملها! بل إن الحب قد أخذ بتلابيبه حتى كاد يجن. رأيته أمس مسترقاً النظر إلى نافذة مشرعة. كانت البنت تبادله النظرات المريبة. هلّلت له فهلّل لها. ابتسما ثم ضحكا، وتواعدا على اللقاء. سيكون لقاءً عاصفاً مرعداً. فمَنْ لا يحب الفقر؟

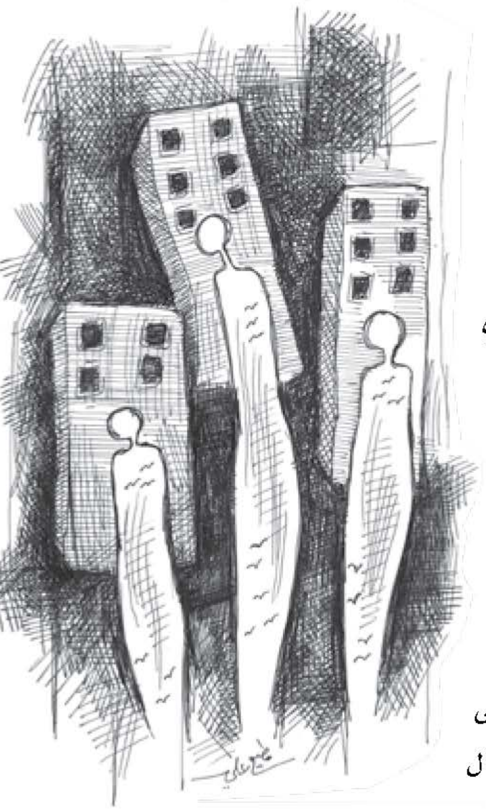
٢ - اليد العاملة:

- أهلاً وسهلاً بصديقي الغني. كيف أحوالك المالية؟
- أو تحسدني؟ لِمَ تسأل؟

❁ كاتب مغربي

العمل الفني: الفنان مطيع علي.

- أنا صديقك الوفي. هذا ما كان يصدر عنك أيام الدراسة.
- أيام الدراسة؟ ومتى عرفتك أيها الغريب؟
- أنسيتني أيها الغني المشهور بماله..؟
- أنا لا أنسى الأصدقاء الأوفياء، ولكنك لستَ واحداً منهم.
- لأنني فقير. أليس كذلك أيها الغني؟
- كلا. ليس هذا ما أعنيه أيها الفقير. أنا أؤمن بالعطاء المتبادل.
- شكراً لك أيها الغني الأحمق الذي لا يدري أنه يحتاج إلي لأنني أدعى اليد العاملة.
- اليد العاملة؟
- غداً أُضرِبُ عن العمل، فأرجو ألا تصاب بالجنون أيها الأحمق.



٣ - سعادة الفقراء:

- ألا تدري ما حدث لي؟
- ماذا حدث؟
- الأرق..
- ما له؟
- صار يلعب بي.
- كلامك هذا يثير ضحكي. الأرق؟ فلنحاربه.
- وكيف لي أن أحاربه وهو يقض مضجعي أيها الأبله؟
- لم لا تكون فقيراً؟ أعني لم لا تتخيل أنك فقير؟
- فقير؟ أوَلا يأرق الفقير؟
- كلا يا عزيزي. لا يوجد سبب يدعوه إلى ذلك. أنا واثق أنك ستفقد بعض الأرطال

من هذا الوزن الثقيل، ولكنك ستصاب حتماً بلوثة السعادة، وهي سعادة شبيهة بما يحس به البقر أو الحمير، أكلة الحشائش والبرسيم. فمن لا يحب الفقر؟ أنتم الأغنياء لا تشغلون بالكم بما يحدث للفقراء. إنكم تقبعون في قمرة القيادة بأقنعة واقية من داء العوز. لا يعوزكم إلا النظر في...

- أنقذني يا صديقي قبل فوات الأوان.
- ها أنتم أخيراً تعترفون بحقنا في مداواة جراحكم.
- عجِّلْ يا عزيزي، عجِّلْ قبل فوات الأوان.
- لم يفت الأوان بعد. سنصلح ما أفسده الدهر. فلنتحد جميعاً ضد الحاجة والأرق.
- أنا شاكر لك هذا الفضل. فلينقذك الله من براثن الفقر والعوز.
- تؤخذ المؤامرات على محمل الجد.
- أهلاً وسهلاً بالاتحاد ضد الحاجة والأرق (يشبكان أيديهما). فليعش الاتحاد، اتحادنا ضد المؤامرات التي تُحاك في الظلام، وهي لا محالة دسائس خارجية يُراد بها النيل من قوتنا وبأسنا.
- المؤامرات التي تسعى إلى قصم ظهورنا (يضربان يداً بيد).
- عجِّلْ، عجِّلْ.
- فلنبدأ. لا شك أنك أكلت ما لم يأكله الدهر. أليس كذلك؟
- بلى.
- هذه بداية موفقة. يقال عادة: قل الحقيقة ولو كانت مُرَّة.
- فليسامحني الله إن أخطأت.
- يكون الاعتراف أحياناً أقسى من الموت، ولكنه شرٌّ لا بدّ منه. ألك رغبة في أن تفقد بعض الأرطال؟
- أجل. أجل.
- ندعو هذا بالحِمْية الخاصة التي تخدم العامة.
- أنا رهن إشارتك.
- كل شيء بأوان.
- عجِّلْ. عجِّلْ.

- ما باليد حيلة كما يقال، لأنك الداء والدواء.

- فما العمل؟

- أيسعدك أن تكون حماراً، حاشا لله، أو بقرة. فلنخفف وقع هذه الصدمة على قلبك. أيغيضك أن تكون خروفاً وديعاً؟

- كلا. كلا. ما هذا الهراء؟ أَوَ تظن أنني سأفقد كرامتي بهذا اليسر؟

- ستقتات من زبد القمامة، أو نفايات الأرصفة.

- لِمَ تعفِّرُ وجهي في التراب؟ أتهون عليك كرامتي؟

- لا تبتئس، لأنك الداء والدواء.

- فليكن ذلك إن كان فيه قضاء حاجتي.

- هي سعادة الفقراء. فلا يأخذنك الحمق مما قد تصاب به، فتَصُبَّ علي جام غضبك.

- أأنا من يفعل ذلك؟ كلا.

- ستمرض ولن تجد حتى أحقر دواء...

- أو هناك ما هو أحقر من الغنى؟ واصل...

- فإن لم تجد الدواء وأنت مريض بعت حاجاتك التي تعزها بأبخس الأثمان، وإن عزّ عليك فعل ذلك أصبت بلوثة عقلية. ولا شك أنك ستمزق ثيابك وتبيت في العراء.

- لا بأس من ذلك كله. كل شيء يهون في سبيل السعادة التي نفتقدها.

- تصير شيخاً تملأ قلبه الكوارث... منبوذاً لا يشفق عليه حتى أبناؤه. يا للمصيبة!

- لن يثبط هذا عزائمي.

- فإذا فاضت روحك، لن تجد من يقرأ عليك السلام الأبدي.

- لن يثنيني هذا عن بلوغ مرامي.

- ولكنك لم تصل إلى أي شيء.

- هذا ما أسعى إليه.

- ألا تقر معي أن الفقر إنسان مثلنا؟

- إنسان يوزع النار على الناس، يستضيئون بها. من قال إن الفقر بشع فهو ناكر الجميل.

أن تكون بلا عمل

قال الشاب لفتاته التي ارتأى أن تكون زوجاً له:

- أنا أحبك.

- ماذا يعني هذا أيها الأبله؟

ضحك الشاب الذي يبدو أنه أُغرم بفتاته قبل أن يُغرم بالعمل.

في مثل هذه الحوادث ينبغي لنا توقع ما لا يُتوقع، كأن تصفع الفتاة فتاها، أو أن يصفع الفتى فتاته.

قال موضحاً لها الفكرة: لم لا نتزوج؟

بدت الفكرة شبيهة بما يثيره الأبطال في الأفلام عندما ينقذون فتياتهم من براثن الأوغاد.

هو طبعاً لم ينقذ فتاته من براثن وغد من أوغاد الشوارع المعتمة. ربما هو لا يزال يافعاً أو فاقداً الحيلة.

وعلى أي حال، نستطيع القول إن قلب الفتاة رقَّ لحاله إذ لا نعلم ما الذي قد يحدث بعد هذا؛ كأن يصفعها أو يغرس خنجراً في قلبها أو جنبها الأيمن لأن الآلة عادةً ما نمسك بها باليد اليمنى.

سألته: أتشتغل؟ بمعنى آخر، هل تعمل في إدارة أو في معمل؟

- لا. ولكنني أبشِّرك فتاتي بأنني لا أدخن ولا أسكر.

هذا يتطلب قناطير من التفكير الموجع للرأس وللبدن معاً. يتطلب المشورة حقاً.

قالت لأمها إنه لا يعمل ولكنه لا يسكر ولا يدخن وأنا أقبله زوجاً لي.

صاحت أمها في جنون:

- أجننتِ أيتها العمياء؟ إنه لا يعمل فكيف يستطيع أن يطعمك ويعول فراخك؟

- أماه، أنا فتاة ذكية تعرف أين تضع قدمها اليمنى وأين تضع قدمها اليسرى في الموضع الذي يليق بهما. هو لا يدخن ولا يسكر، فلو كان عاملاً وكان المال يدخل جيبه لفكر في السكر والتدخين.

- لا علينا.

قصة قصيرة مذابة في كأس ماء

صاحبي الكاتب إذا تعرض بدنه لمكروه ينبس في صمت:

- رأسي يوجعني، ولهذا لا بأس من تناول حبة قصة قصيرة مذابة في كأس ماء.

وينام قرير العين.

وفي الصباح يعاود الكرة فيتّقي شر الأمراض مدة طويلة.

التعديلات

ترغب الفتاة التي تدَّعي في نفسها أنها جميلة كزهرة اللوتس، أو زهرة عباد الشمس، أو زهرة النرجس، وإن كنت أنا أرى أنها لا تشبه أي زهرة، أن تحدث بعض التعديلات في بدنها حتى ينال الإعجاب الشديد. ونحن عندما نتحدث عن فكرة التعديلات نرى أنها مجرد إعادة المكانة لأعضاء لم توضع في المكان الصحيح. تبدو المسألة معقدة إلى حد ما، لأن المعروف أن الله تعالى وضع كل شيء في المكان الصحيح، وما يبدو أنه لم يوضع في مكانه الصحيح هو موضوع لغاية ما. ولأن الفتاة مشاكسة وعنيدة ولا تريد أن تتعظ من كلام أمها التي ترى أنها أجمل حتى من زهرات اللوتس وعباد الشمس والنرجس فقد ارتأت أن تحدث التعديلات كما لو كانت سطوراً تمحى بممحاة ويعاد تشكيلها.

لم يجد طبيب أمراض النساء والتوليد أي مشقة في أن يمسك بالممحاة ليمحو بعض النتوءات من الأطراف أو الرأس والكتفين. طفق يمحو ويخطّ ويثبت حتى صارت نحيلة.

لم ينل ذاك إعجابها.

هي متذمرة من هذا القوام النحيل.

أمسك بالممحاة وراح يمحو البدن كله، ونفض يديه مما علق بهما من نثار، ثم جلس يدوّن ما فعل.

لم تعد مرئية.

شيء من التفاهات

السياسي: لم نشرع بعدُ في إنجاز مشاريعنا.

النقابي: أنا أهدد بتنظيم مظاهرة...

السياسي: لم نبدأ بعدُ أعمالنا فكيف تحكمون علينا بالإفلاس؟

النقابي: أنا أهدد بتنظيم إضراب عام.

السياسي: اتركوا لنا فرصةً لاسترداد الأنفاس.

النقابي: أنا أهدد بتنظيم إضراب عن الطعام.

السياسي: هذا يعني أنكم حديثو العهد بالسياسة.

النقابي: نحن نمتلك الطبقة العاملة.

السياسي: آه، الطبقة العاملة لن تتخلى عنا في الأوقات الحرجة، فقد دافعنا عن حقوقها في المؤتمرات الدولية.

في أغلب الأحيان، تُنظَّم مظاهرات وإضرابات، ثم تعود المياه إلى مجاريها كما يُقال.

❁ ❁ ❁

السـرد...

من حكايات الزن اليابانية

ترجمة: محمد الدنيا

«اجلسْ بصمت، لا تفعل شيئاً. الربيع آتٍ، والعشب ينمو بمفرده».

زني كوشو

ما هو الـ«زن» Zen؟ لهذا السؤال المناسب ألف إجابة، ولا إجابة عنه. الزن هو في الواقع «مذهب اللاشيء»، وماذا نقول حول اللا شيء؟ والكلام للمؤلف، ربما أمكنني التهرب من الإجابة بأن أتحدث في أصول الزن، والمظاهر التي اتخذها عبر القرون في الهند، والصين، واليابان، وأن أشرح عن علم ودراية ما لم يكنه (ديناً، أو نظاماً فلسفياً)، أو أن أروي حياة أساطين الزن الأشهر؛ وربما استطعت استخدام مصطلحات عويصة، أو فسّرت بجمل غامضة، أو تواريتُ خلف مبهم العبارات...

«عزيزي المؤلف، من فضلك، دع كلامك في إطار الموضوع، ما هو الزن؟ (يسأل قارئٌ).

- لا بد أنكم سمعتموهم يتحدثون عن حدائق الزن، وفن الزن، وشعر، ومسرح، وتصوير الزن... سأحاول تعريف الزن:

العمل الفني: الفنان رشيد شمه.

الــزن هو سلوك ذهنـــي، طريقة مختلفــة لإدراك الواقــع، إنه «أن تــرى» الشيء عارياً مجرداً، دون معرفة ذهنية قبلية، وبلا تشويش انفعالي: زهرةً، حجراً، مشهداً، طيراً، أو ضفدعــة... ما يكون، هو كائن. «أرفعُ إصبعـــي، أجلس صامتاً... وهنا يقوم الزن أيضاً»، كتب المعلم د. - ت. سوزوكي[١].

يتجلى اللا متناهي، لمن يجيد «الرؤية» دون أن تحجبها رغباتُه، وذهنه، ومخاوفه، و«أناه»، في أحداث الحياة اليومية الأكثر تواضعاً. كل شيء بالنسبة للزن هو رسالةٌ مطلق، هو المطلق قبلاً.

أعــرف جيــداً أن هذا التأكيد غيــر كاف، حتى لو أيقظ فينا شدواً غيــر معهود. تحكي أسطورة قديمــة أن كاهنــاً اسمــه «إكاتو» لم يكن يفقه شيئــاً من جوهر الزن، على الرغــم من سنوات من التعلم والجهد الجدير بالثناء. فجأةً، جاءته «اليقظة»، بعد أن تلقى عن غير قصد ضربة بقصبة خيزران على رأسه العنيد. لا نعرف أبداً، يُحكى...



في الربيع زهور، في الخريف القمر

في الصيف نسيم منعش، في الشتاء الثلج

إذا لم يكن ذهنك مثقَلاً بخليط تافه

تنفتح الحياة أمامك رائعةً.

«وو – من – كوان»

لجأ معلمو الزن دائماً، طوال القرون، إلى الحكاية لنقل تعاليمهم. وقصة الزن حكاية قادمة من أعماق العصور، من الهند والصين، واليابان، صقلتها حجارة الزمن، نستعين بها لنكتشف: الخفيَّ في المرئي، والمطلق في النسبي، والأبدي تحت معالم الزائل.

حكاية الزن تجلي الذهن، وتصدم المبادئ، وتقلب طرق التفكير، وتسوّي الأحكام المسبقة. «ينبغي فعلاً إفراغ الفنجان إن أردنا أن نملأه من جديد»، يقول معلم الشاي. هدف الزن هو أن يعيد لنا «وجهنا الأصيل»، براءتنا. يدعونا إلى أن نختبر اتحادنا مع الكون. يكشف لنا اللامتناهي في المتناهي. يوطدنا في التناغم، في الصفاء.

ولكن من أجل ذلك، يستخدم أساليب مدهشة. لا تتردد حكاية الزن أمام أي طريقة: الضحك، والمُحال، والإثارة، والخشونة، وأيضاً الحنان، والرحمة، وخوارق الأمور، والشعر، والصمت؛ إلى ذلك، تضيف السرَّ. غالباً ما نكون «على وشك» أن نفهم، و«سنفهم»، والنتيجة تذهلنا، تهرب منا. في كل أشكال فن الزن، التصوير، والمسرح، أو الشعر، تبقى حصة للا مألوف. يؤثر الزن العلامة غير الواضحة، والخط المتكسر، والرسم اللا متناظر، وحتى في حدائق الزن الشهيرة ذات الرمال البيضاء المجرَّفة مئة مرة، يضيفون أحياناً بضع أوراق أشجار ميتة مبعثرة، في غير مكانها، ولا فائدة لها. ففي ذلك أن شكلاً مكتملاً قد تم. التعريف الواضح يقتُل، يغتال. يقدم الزن دائماً مخرجاً ينزلق عبره الحدْسُ، ويولّد الشرارةَ الممكنة.

هنري برونل Henri Brunnel[٢]

كاتب فرنسي

الحكايات

أحجار حياتنا الكبيرة

ذات يوم، أخذ أستاذ عجوز على نفسه أن يعطي مجموعة من خمسة عشر تلميذاً فكرة حول «التخطيط الفعّال للوقت». ولم يكن أمام الأستاذ سوى ساعة كي يوصل رسالته، فأوضح لهم أنهم سيقومون بتجربة معاً. أخرج من تحت الطاولة التي تفصله عن التلاميذ وعاء كبيراً يسع ٤ لترات، ووضعه أمامه بتأنٍ. وأخرج بعدئذ اثنتي عشر حجراً بحجم كرة التنس وأودعها الوعاء بتؤدة واحدة بعد أخرى. ولما طفح بها الوعاء واستحال وضع المزيد، نظر بهدوء إلى تلاميذه وسألهم:

«هل هذا الوعاء ممتلئ؟».

أجابوا جميعاً:

«نعم».

انتظر بضع ثوان وأضاف:

«حقاً؟».

انحنى من جديد وتناول إناء مترعاً بالحصى وسكبه على الحجارة الكبير، وهز الوعاء برفق فتسربت الحصى بين الحجارة حتى القاع. ثم سأل:

«هل هذا الوعاء ممتلئ؟»

أدرك التلاميذ اللامعون هذه المرة ما يُضمِره أستاذهم.

أجاب أحدهم: «لا، على الأرجح».

رد الأستاذ العجوز: «حسناً!».

انحنى مرة أخرى ورفع من تحت الطاولة صندوق رمل وصب ما فيه فتسرب الرمل بين الحجارة الكبيرة والحصى. وسأل من جديد:

«هل هذا الوعاء ممتلئ؟»

أجاب التلاميذ اللامعون بصوت واحد دون تردد: «لا».

قال الأستاذ العجوز: «حسناً!».

وكما كان تلامذته المبرزون يتوقعون، حمل الأستاذ الكوز عن الطاولة وملأ الوعاء بالماء حتى طفح، ثم رفع رأسه ببطء ونظر إلى مجموعة تلاميذه مستوضحاً:

«أية حقيقة كبرى تثبت لنا هذه التجربة؟».

نهض أجرؤهم مفكراً بالموضوع وأجاب:

«يؤكد ذلك أنه عندما نعتقد أن مفكرة يومنا حافلة تماماً، يمكننا إضافة مزيد من المواعيد، وأشياءَ أكثر نقوم بها، إن أردنا ذلك فعلاً».

رد الأستاذ: «لا، ليس ذلك. الحقيقة الكبرى التي تثبتها لنا هذه التجربة هي الآتية: إن لم نضع الحجارة الكبيرة أولاً في الوعاء، سنعجز حتماً عن إدخال الأخرى كلها بعد ذلك».

ساد القاعة صمت عميق، وأدرك كل واحد بيّنة كلماته. واستأنف مستجلياً:

«ما هي أحجار حياتكم الكبيرة؟» «هل هي صحتكم؟» «أم أسرتكم؟» «أم أصدقاؤكم؟» «أم تحقيق أحلامكم؟» «أم أن تفعلوا ما تحبون؟» «أم أن تتعلموا؟» «أم دفاعكم عن قضية؟» «أم استرخاؤكم؟» «أم استمتاعكم بوقتكم؟» «أم شيء آخر...؟» ما يجب أن تحفظوه هو أن تضعوا الحجارة الكبيرة أولاً في حياتكم، وإلا يُخشى ألا تكونوا ناجحين في الحياة. إن كانت النواقص أولويتنا (الحصى والرمل) فاتتنا أوقات ثمينة كافية نكرسها لأشياء الحياة المهمة. إذن، لا تنسوا أن يسأل كل منكم نفسه «ما هي أحجار حياتي الكبيرة؟» وليضعها بعد ذلك أولاً في وعائه». وبإشارة ودودة من يده، لوح الأستاذ العجوز محيياً سامعيه، وغادر القاعة.

الابن الذي تعلم الشجاعة

عاش ذات مرة أب كان خائباً جداً أن ابنه بدا غير رجولي كثيراً على الرغم من بلوغه عامه السادس عشر. ذهب الأب إلى معلم الزن وطلب منه المساعدة في جعل ابنه رجلاً، رجلاً حقيقياً. قال له المعلم:

«أستطيع مساعدتك. ولكن يجب أن يتركك ويبقى عندي ثلاثة أشهر. ولا يحق لك أن تراه خلال هذه المدة كلها. وأطمئنك أنك ستكون في تمام الرضا بعد هذه الأشهر».

وكما اتفق، لم يعد الأب إلا بعد أشهر ثلاثة. ونظّم المعلم لهذه المناسبة جولة كاراتيه ليرى الأب نتائج تدريب ابنه. تبين للأب عند بدء الاشتباك أن خصم ابنه هو مدرِّبٌ في الواقع.

كان المدرب واثقاً طبعاً من استعداده الجيد لكسب الجولة حتى قبل أن تبدأ. وما إن هوجم الابن حتى سقط أرضاً، دون أي مقاومة. لكن الفتى لم يستسلم، بل نهض فوراً. سقط عشرين

مرة وبقي ينهض. ارتبك والده وشق عليه أمره، لكنه لم يجرؤ على قول شيء.

خسر الابن في النهاية الجولةَ خسارة خالصة. وسأل المعلمُ الأبَ:

«ألا تعتقد أن ابنك أبدى رجولة؟».

قال الأب وهو خائب الأمل كثيراً: «أنا خجل منه! ما هذه النتيجة بعد تدرب ثلاثة أشهر؟ ظهر ضعيفاً وسقط من بداية الاشتباك. لا أظن البتة أنه رجولي».

رد المعلم:

«أنا آسف جداً أنك لا ترى من الإخفاق والنجاح إلا ظاهر وجهيهما. ألم تلاحظ أن ابنك عبّر عن شجاعة وبسالة أنه كان ينهض كلما سقط؟ هذا نجاح أن ينهض المرء إن سقط، تلك ميزة الرجل، الرجل الحقيقي.

وعى الأب ما قاله المعلم، وشكره من كل قلبه وعاد إلى البيت يرافقه ابنه.

البرهنة

زار أحد المرتزقة معلم فن السيف الشهير «ماتاجورو ياجيو». وكانت بالمرتزق نية قوية أن يتحداه ليتأكد ما إذا كانت شهرته مبالغاً فيها. سعى المعلم ليشرح للمرتزق أن وراء زيارته دافعاً غبياً ويفهمه أن لا مسوِّغ أبداً للتحدي. لكن الزائر، الذي بدا خبيراً مخيفاً وتواقاً إلى الشهرة، كان مصمماً على المضي حتى النهاية. وكي يستفز المعلم، لم يتردد في وصفه بأنه جبان. مع ذلك، بقي «ماتاجورو ياجيو» رابط الجأش، وأشار إلى المرتزق أن يتبعه إلى الحديقة. سدد معلم السيف إصبعه نحو قمة الشجرة. هل كانت تلك حيلة منه لتحويل انتباه زائره؟ وضع الضيف يده على قبضة سيفه، وتراجع خطوات، وألقى نظرة في اتجاه الإصبع فرأى طيرين جاثمين على غصن.

وبعد، نظر المعلم إلى الطيرين طويلاً، وتنفس عميقاً عميقاً ثم أطلق صيحة قوية رهيبة صعقت الطيرين فسقطا أرضاً بلا حراك.

سأل «ماتاجورو ياجيو» زائره الذي حملق في المعلم مذهولاً: «ما رأيك؟».

تمتم المرتزق الذي تزعزع كما لو أن الصيحة اخترقته أيضاً: «لا... أصدق».

تابع المعلم: «لكنك لم تر بعد ما هو أعظم...».

دوت صيحته الرهيبة مرة أخرى، فخفقت أجنحة الطيرين وطارا... وطار معهما المرتزق.

الجسور الثلاثة

قـرّع أب عجـوز ابنه السكير، الذي يعود مخمـوراً إلى البيت كل ليلة. وعد الابـن أباه أن يتعدل ويحتسـي أقـل. ولكن، في الليلة نفسهـا، لم يعد الابن. ذهب الأب يبحث عنـه، فوجده على وشك الغرق، متشبثاً بر افدة الجسر الفاصل بين الحانة والبيت.

سأله أبوه: «ما بك عالق هكذا؟ هذا النهار، وليس البارحة، وعدتني أن تخفف شربك».

أجـاب الابن: «فـي الحقيقة شربت أقل، وها أنت ترى النتيجة». فـي العادة، أشرب ثلاث زجاجات ساكي، وحين أسلك طريق العودة أرى ثلاثة جسور فآخذ الأوسط دائماً، ويسير كل شيء على ما يرام. هـذه الليلـة لم أكرع سـوى اثنتين فرأيت جسرين ولـم أعد أعرف ماذا أفعـل، فاخترت الأيسر خبط عشواء وإذا بي أسقط في النهر. دعني أذهب أتناول الثالثة وسيكون كل شيء على أحسن حال».

رد الأب: «هيا إلى البيت».

قال الابن: «لا، ليس بعد».

وكان ما كان، وعاد إلى البيت سالماً معافى في طريقه المعتاد.

الرأس والذيل

عاشت ذات مرة أفعى لا يكف رأسها وذيلها عن المناقرة. كان الذيل يقول:

«أنا دائماً في الخلف، وأنت في الأمام، وعلي أن أتبعك باستمرار».

في نهاية الأمر، التف الذيل حول شجرة، وأبى أن يسير بعد ذلك.

رأى الرأس ضفدعـة جميلـة، وأراد أن يأكلها، لكـن ذلك كان مستحيلاً. وسمـح الرأس للذيل عندئذ أن يتقدم أولاً. ولكن لم يكن للذيل عينان فسقط في حفرة عميقة ومات الرأس.

العقرب ومعلم التأمل

رأى معلـم التأمـل عقرباً يغرق، فقرر سحبـه من الماء. ولما فعل، لسعـه العقرب. تألم المعلم فسقط الحيوان من بين يديه ووقع مرة أخرى في الماء، وكاد يغرق.

حـاول المعلـم سحبه من جديـد، لكن العقرب لسعـه ثانيةً. كان أحد التلاميـذ يراقب المعلم، فاقترب منه وقال:

«عذراً، أيها المعلم! أراك عنيداً! ألا تدرك أنك كلما سحبته من الماء سيلسعك؟».

أجاب المعلم:

«اللسع من طبيعة العقرب، ولن يغير ذلك شيئاً من طبيعتي، وهي أن أساعد الآخرين».

استل المعلم عندئذ ورقة، وسحب العقرب من الماء، منقذاً حياته. ثم توجه إلى التلميذ الصغير قائلاً:

«لا تغير من طبيعتك إن آذاك أحدهم، ولكن التزم الحيطة دوماً. يسعى بعض الناس وراء السعادة، وآخرون يوجدونها».

«حين تبدي لك الحياة ألف سبب للبكاء، أظهر لها أن لديك ألف سبب للابتسام.

كن أكثر اهتماماً بضميرك من شهرتك، لأن ضميرك هو ما أنت، وشهرتك هي رأي الآخرين بك.. وما يظنه هؤلاء بك، هو مشكلتهم!».

العميان الستة والفيل، مَنْ على حق؟

ذات يوم، والشمس الحارة في كبد السماء، رغب ثلاثة عميان من بلاد الهند، ممن أحسنوا الاستطلاع وأحبوه، في أن يلتقوا فيلاً لأول مرة، لإتمام علمهم... اقترب الأول من الفيل ومرّر يده على خاصرته الفسيحة والقوية، ثم قال:

«فليباركني الله، كأن الفيل جدار!».

تقدم الثاني وجس نابه، وصاح:

«أوه! أوه! مكوّر وناعم ومدبّب، يشبه الرمح!».

جاء الثالث وأمسك خرطوم الحيوان المتموج، ورفع صوته:

«أرى الفيل كأنه ثعبان».

ومد الرابع يده مستعجلاً يتحسس ركبته ثم سحبها مقتنعاً بأن الفيل أشبه بشجرة!

ولامست يد الخامس أذن الفيل صدفةً فهتف:

«لن يجد حتى أعمى العميان شبهاً في هذا الفيل الأعجوبة إلا بمروحة».

تحسس السادس الحيوان حتى أمسك ذيله الملوّح في الهواء، وأدرك أنه يمسك شيئاً قد ألفه. قال: «كأني أرى الفيل حبلاً!».

جلس العميان الستة بعد ذلك وتناقشوا طويلاً بشغف، وأسهبوا في الوصف هنا وهناك. وأصر كل منهم على أن ما يعتقده صحيح. وبدا أنهم لن يتفقوا.

وبينما هم كذلك، مر حكيم وسمع مجادلتهم. سألهم:

«ما الذي يخضكم هكذا؟!»

«لا نستطيع الاتفاق حول ماذا يشبه الفيل!».

حكى كل منهم ما يعتقده في الموضوع. ابتسم الحكيم وقال:

«كلكم على حق! وإن وصف كل منكم الفيل بخلاف الآخر إلى هذا الحد، فلأن الواحد منكم لمس جزءاً من الحيوان مختلفاً جداً! إن للفيل فعلاً ما أعطيتم جميعاً من صفات.

«أووووووه»، صاح كل منهم.

توقفت المناقشة هنا فجأة. وسروا أنهم كانوا جميعاً على حق، إذ كان بين يدي كل واحد منهم جزء من الحقيقة.

الغنى

ذات يوم، اصطحب رب أسرة ابنه إلى الريف ليريه كيف يعيش الناس الفقراء. أمضيا بضعة أيام في مزرعة أسرة لا تملك كثيراً مما تقدمه لهما. ولما عادا، سأل الأب ابنه:

«هل أحببتَ إقامتك؟

- «كانت رائعة يا أبي».

- «هل رأيت كيف يعيش الفقراء؟».

- أجاب الابن: «آه، طبعاً».

- «وماذا تعلمت؟»

- رد الابن:

«رأيت أن ليس لدينا سوى كلب وعندهم أربعة،

لدينا بِركة تأخذ نصف حديقتنا ولديهم خليج واسع،

نضع فوانيس في حديقتنا ونجوم سمائهم في كل مكان،

لدينا مصطبة أمام البيت ولهم الأفق كله،

نملك قطعة أرض ويقتنون حقولاً على مد النظر،

نشتري الأغذية وهم يزرعونها،

حول بيتنا جدران تحمينا وبأصدقائهم هم يحتمون».

بقي الأب صامتاً.

واستأنف الابن قائلاً:

«شكراً يا أبي أنك أريتني مَن هو الغني ومَن هو الفقير».

القدر أقوى من الإنسان

اتخذ قائد عسكري كبير، اسمه «نوبوناغا»، قراراً بالهجوم على الأعداء، على الرغم من أن جيشه أقل عدداً بكثير. كان القائد واثقاً من الانتصار، لكن رجاله لم يكونوا يؤمنون بذلك كثيراً. وفي الطريق، توقف «نوبوناغا» أمام معبد شنتوي، وخاطب مقاتليه:

«سأدخل وأفكر قليلاً، وألتمس عون «الكامي». سأرمي بعد ذلك قطعة نقدية، فإن بان لنا وجهها العلوي، سننتصر، وإن كان وجهها السفلي هو ما يظهر، سنخسر. إننا بين يدي القدر». خرج القائد بعد قليل من التفكر في المعبد، وألقى القطعة النقدية، فبان وجهها العلوي، وارتفعت معنويات الجنود تماماً. وإذ كان المقاتلون مقتنعين بقوة أن النصر حليفهم، فقد قاتلوا ببسالة وإقدام، وانتصروا سريعاً في المعركة. وبعد الانتصار، قال معاون القائد:

«لا يمكن لأحد أن يغير مَجْريات القدر. وهذا النصر غير المتوقع برهان آخر على ذلك».

رد القائد وهو يريه قطعة النقد التي تحمل الصورة نفسها على الوجهين: «ومن يدري؟».

المزارع والحصان

تلقى مزارع هدية لابنه: حصاناً أبيض. جاء جاره وقال له:

«حظك قوي. لستُ أنا من يقدِّم له مثل هذا الحصان الأبيض الجميل!».

أجاب المزارع: «من تُراه يعلم؟ لا أعرف إن كان هذا شيئاً حسناً أم سيئاً».

مرت أيام وامتطى ابن المزارع الحصان. رفس الحصان ورمى فارسه فانكسرت ساقه.

قال الجار: «أوه يا للهول! كنتَ محقاً عندما قلتَ إن الأمر قد يكون سيئاً. سيعيش ابنك بقية حياته أعرج!».

أجاب المزارع: «من تراه يعلم؟ لست أدري إن كان هذا شيئاً حسناً أم سيئاً».
اندلعت الحرب وجند الشبان كلهم إلا ابنُ المزارع ذو الساق المكسورة.
عاد الجار وقال: «ابنك الوحيد الذي لم يذهب إلى الحرب، أكيد أنه محظوظ جداً».
أجاب المزارع: «من تراه يعلم؟ لا أعرف إن كان هذا شيئاً حسناً أم سيئاً».

الناس مثلما نراهم

كان حكيـم عجوز يستريح قرب بئر عند مدخل القرية، حين وصل حاج أراد الإقامة فيها. سأل العجوز:

«قـل لـي، كيف هـم أهل قريتـك؟ أود أن أقيم هنـا. الناس حيثُ كنـتُ أشـرار ونمَّامون. لهذا هجرتهم».

«الناس هم أنفسهم هنا»، أجاب الحكيم. ومضى الحاج في طريقه.

قدم حاج ثان وسأل العجوز الحكيم بدوره: «كيف هم أهل قريتك؟».

رد الحكيم: «كيف كان الناس الذين جاورتهم هناك حتى الآن؟».

- «لطفاء وخدومون جداً. كم يصعب علي تركهم!».

- «الناس هم أنفسهم هنا».

كان شاب من القرية حاضراً ما دار من حديث، فسأل الحكيم:

«لا أفهم، تقول لأحدهما الناس أشرار، وتقول للآخر إنهم طيبون». فرد الحكيم:

«يا بني، الناس مثلما نراهم».

جمهور دمى

ها هي حكاية «هوتان»، راهب الزن.

كان «هوتـان» يصغـي بانتباه إلى تعاليـم المعلم. كان الحاضرون في البدايـة كثراً. ولكن، قلّوا شيئـاً فشيئـاً مع مرور الأيام، وفرغـت القاعة أخيراً ولم يبق فيها سـوى «هوتان» والمعلم. قال له المعلم: «لا أستطيع إعطاء محاضرة لك وحدك، ثم إنني متعب».

وعده «هوتان» أن يعود في اليوم التالي ومعه كثير من الناس. إلا أنه رجع بعد يوم بمفرده. وقال للمعلم:

«يمكنك إعطاء محاضرتك اليوم. لقد جئتُ بكثير من الأصحاب!».

كان «هوتان» قد أحضر معه دمى صغيرة وزعها في القاعة. قال له المعلم:

«لكنها ليست سوى دمى!».

«من أتوا إلى هنا كلهم لا يساوون أكثر من هذه الدمى. لم يكونوا يفهمون شيئاً من تعاليمك. أنا وحدي فهمت عمقها وحقيقتها. وحتى لو كان قد جاء كثير من الناس، فإنهم ليسوا إلا ملئاً للفراغ، ديكوراً، خواء لا أساس له».

فنجان الشاي ومعلم التأمل

ذات يوم من أيام القرن التاسع عشر، زار أستاذٌ جامعي أمريكي المعلم الياباني «نان – إن». كان الأستاذ يريد أن يعرف ما هو الـ«زِن»، الذي يؤمن به المعلم. وبينما كان الياباني يحضر الشاي بصمت، راح الأستاذ الجامعي يعرض رؤاه الفلسفية الخاصة على راحته.

ولما أصبح الشاي جاهزاً، صب «نان – إن» المشروب الساخن في فنجان الزائر، بهدوء. كان الأستاذ ما يزال يتكلم. وتابع «نان – إن» صب الشاي في الفنجان حتى طفح. تململ الأستاذ لرؤية الشراب ينسكب على الطاولة ويعكر صفو حفلة الشاي، وقال متعجباً:

«لكن الكأس ملآن!... لا يتسع للمزيد!».

«أنت كهذا الفنجان، بتَّ ممتلئاً بالمعتقدات والأفكار المُسَبَّقَة. كيف يمكنني إذن أن أتحدث عن الزن؟ كي تستطيع التعلم، ابدأ بتفريغ فنجانك!».

ذبابة هيميجي

هيميجي مدينة يابانية قريبة من البحر الداخلي، شهيرة بقصرها. تلقت سيدة القصر هدية من الإمبراطور: عشرة صحون من الذهب الخالص. وبحثت عمن توكله أمر العناية بهذه الأعجوبة، فخطرت ببالها «أو كيكو» التي يعني اسمها «الأقحوانة الكريمة». تنحدر «أو كيكو» من أسرة ممتازة نالها البؤس فانتقلت لخدمة سيدها كي تعيل أسرتها.

كانت فخورة بالمهمة التي وكّلها بها سادة القصر، وكانت تعد الصحون كل صباح ومساء، وتنظفها مرتين في اليوم حفاظاً على بريقها. وذات يوم، أحصت الصحون كعادتها فوجدتها

تسعة. أخذت «أو كيكو» تنتحب، وعدَّت من جديد مرة تلو مرة، ولكن لم يكن يبقى سوى تسعة. شعـرت بالمهانة كمحارب يابانــي أُذل، وفكرت أن تتقي الهوان بالمـوت. خرجت من القصر علــى عجــل، وركضت نحو بئر قديــم ورمت جسدها فيــه. «أو كيكو» غــادرت الحياة. منذئذ، وحالمــاً يصمت ضجيج النهار، باتت تُسْمَع دمدمة مكتومة من البئر: إيشي – مي (صحن)، نــي – مي (صحنان)، سان – مي (ثلاثة صحون)...كو – مي (تسعة صحون). لم تتجاوز الرقم تسعة أبداً. وما إن ينتهي العد حتى يبدأ النحيب المخنوق. وفي أحد الأيام، غادرت روح «أو كيكـو» البئـر لتنتقل إلى جسم ذبابة، ذبابة لا نصادفها إلا فــي ناحية «هيميجي»: «أوكيكو موشــي»، ذبابة «أو كيكو». الحشرة شبيهة بشبح أشعث الشعر، نسمع في طنين طيرانها صوتاً واضحــاً: «إيشــي – مي، نــي – مي، سان – مي...كـو – مي»، ولا يتجــاوز الصوت كو – مي (تسعة) بتاتاً.

الروح لا تفنى أبداً، بل تسكن مكاناً آخر. ببساطة.

معلم الزن والساموراي

ذات يوم، زار محارب ساموراي معلم الزن «هاكوين» ليسأله:

«هل توجد جنة ونار؟»

أجاب «هاكوين»: «من أنت؟»

- «أنا ساموراي...».

لكن «هاكوين» لم يتركه يكمل كلامه، ورفع صوته قائلاً:

«أنت، محارب؟ انظر إلى نفسك! أي سيد يقبل أن تكون في خدمته؟ تبدو عليك ملامح الشحاذين!».

ثار الساموراي غضباً واستل سيفه، فقال له «هاكوين»:

«ولديك سيف أيضاً؟ لا بد أنك أحمق، فأنَّى لكَ أن تقطع رأسي...؟!».

وإذ كان الساموراي يتهيأ لضربه، خاطبه المعلم:

«هنا تنفتح أبواب النار».

أدهشته ثقة المعلم، فأعاد الساموراي السيف إلى غمده وانحنى، فختم المعلم قائلاً:

«وهنا تنفتح أبواب الجنة».

معلم الزن واللص

عاش في ضواحي «هيان كيو» راهب زن اسمه «شيشيري كوجون». وبينما كان يتلو بعض النصوص المقدسة في المعبد، اقتحم المكان لص دون تردد:

«أيها الراهب، أعطني هبات المعبد كلها وإلا قطعت رأسك!»، صاح اللص ملوِّحاً بسيفه.

لم يتحرك «شيشيري»، وبقي جالساً في وضعية الماسة، وقال:

«خذ ما في وعاء الهبات من نقود ولا تعكر علي صفو صلواتي».

راح اللص يملأ جيوبه من هبات المعبد. وبعد لحظة، خاطبه الراهب موضحاً:

«لا تأخذ النقود كلها، علي أن أدفع ضرائب المعبد غداً صباحاً».

تركه هدوء الراهب ولهجة كلامه في تأثر من أمره. ولم يجد أمامه إلا أن يترك قليلاً من النقود في قاع الوعاء. وبينما كان يرحل مع غنيمته، قال له «شيشيري»:

«عندما نتلقى هدية، لا بد من الشكر. هيا اشكر!».

تمتم اللص بكلمة (شكراً) غير مسموعة، وهرب مبهوراً باتزان الراهب. مضت سنة، وأُوقف اللص، واعترف بسرقة المعبد، وهي من الكبائر التي يعاقب عليها بالموت. ولكن عند مواجهته بالراهب، فإذا به يقول:

«أنا، شيشيري، أعلن أن هذا الرجل لم يدنس المعبد. منحته قسماً كبيراً من مال الهبات، وشكرني على ذلك، وسوي الأمر».

لم يُدَن اللص إلا بخمس سنوات سجن. ولما أمضاها، عاد إلى «شيشيري كوجون» في المعبد، وأصبح واحداً من تلامذته.

هذا السيف من تلك الروح

«السيف روح الساموراي»، يقول أحد الأمثال الأقدم في البوشيدو- «درب المحارب»: السيف، رمز الرجولة، والإخلاص والشجاعة، هو سلاح الساموراي الأثير. لكن السيف في التقاليد اليابانية أكثر من رمز فلسفي: إنه سلاح سحري. يمكن أن يكون شريراً، وقد يكون خيّراً ومفيداً، حسب شخصية صانعه أو صاحبه، كأن السيف امتداد لمن يستعمله، يتشرب بمشاعره على نحو غامض. وتقول عقيدة الشنتو اليابانية القديمة: صنع السيف تجاذب حقيقي، فتناغم الحداد

الداخلي أهم من مقدراته الفنية. وقبل ترقيق النصل، يمضي المعلم صانع السلاح أياماً من التأملات المختلفة، ثم يغتسل مرات بالماء البارد. يرتدي بعد ذلك ثياباً بيضاء ثم يبدأ العمل بأحسن حالاته الداخلية ليخرج من بين يديه سلاح ممتاز.

كان «ماسامون» و«موراساما»، اللذان عاشا في بداية القرن الرابع عشر، من صناع الأسلحة الماهرين. كانا كلاهما يصنع سيوفاً مميزة جداً. وكان «موراساما»، ذو الطبع العنيف، شخصاً صموتاً ومثيراً للقلق. وكانت له سمعة مشؤومة: يصنع نصالاً رهيبة تدفع صاحبها إلى معارك دموية، أو أنها تجرح حاملها أحياناً. واشتهرت هذه الأسلحة سريعاً جداً بأنها تتعطش للدم، وعُدَّت شريرة. أما «ماسامون»، فكان مثالاً للوداعة والصفاء، ويمارس طقوس التطهر دائماً قبل أن يصنع نصاله، التي عدّوها الأفضل في البلاد. ذات يوم، أراد أحد الناس معرفة فارق الجودة بين طريقتي الصنع عند الحدادين. وضع سيف «موراساما» في مجرى ماء، فكانت أي ورقة تنجرف على سطح الماء، وتلامس النصل، تنشق إلى نصفين. وضع بعد ذلك سيفاً من صنع «ماسامون» في مجرى الماء، فكانت الأوراق تمر كلها بسلام بطول السيف دون أن تمس، وكأن السيف يريد محايدتها. عندئذ، أطلق الرجل حكمه: «الموراساما رهيب، والماساموين إنساني».

❁ ❁ ❁

الهوامش

(١) - د. ت. سوزوكي، «دروب الزن».

D.T. Suzuki, Les Chemins du Zen, Albin Michel, Paris, 1995.

(٢) - المقدمة للكاتب الفرنسي «هنري برونل» من كتابه:

Les plus beaux contes Zen, Calmann Levy, 2000, Paris – France

المراجع

- الحكايات من مواقع مختلفة على الإنترنت.

❁ ❁ ❁

الصبي المطاط

ديميتري فاسيليفيتش غريغوروفيتش
ترجمة: صبحي سعيد قضيماتي

-١-

كان التلميذُ البهلوان بيكير يُلَقَّبُ (بالصبي المطاط) في الإعلانات فحسب، أما اسمه الحقيقي فكان (بيتيا) والأصح من ذلك وذاك، لو دُعي بالولد التعس. قصة حياته قصيرة، ومن أين لها أن تكون طويلة ومعقدة، وعمره لم يتعدَّ الثامنة؟!

فَقَدَ أمه في العام الخامس من عمره، ومع ذلك يذكرها بشكل جيد. وقد رآها، كما هي الآن، أمام عينيه، امرأة هزيلة، بشعر رأسها الذهبي، والأشعث دائماً، وتارة كانت تحنو عليه، وتحتضنه بعطفها، وتطعمه كل ما تحوز عليه يدها: بصلاً، حلوى، خبزاً وتارة أخرى، فجأة، ودون سبب، كانت تهيج، وتنهال عليه، وتصرخ، وتصيح، وفي الوقت نفسه، تَرْجُمُه بما تعثر يدها عليه، وفي أي مكان في جسمه. وكان بيتيا، على كل حال، يتذكر أمه، في أوقات كثيرة. في عداد ذكريات بيتيا، بقي أيضاً، ذكر دفن أمه...

كان صباحاً، من أيام كانون الثاني، المتجهم العابس. وقد فرشت السماء الأرض بثلج ناعم جاف، أرسلته الرياح العاصفة، فكان يجري في ذلك البرد القارص، مسرعاً على الطريق

العمل الفني: الفنان علي الكفري.

المتجمـدة. أحس بيتيا، وهو يتابع سيره، بين جدته والغسَّالة (فرفارة)، بألم لا يطاق، في أصابع قدميه، ويديه، وعدا هذا، كان صعباً عليه اللحاق بمرافقتيه. كان يرتدي ثياباً جمعها كيفما اتفق: فقدمـاه تتحـركان بحرية، في حذائـه، وكأنهما في زورق، وسترته لا يمكـن ارتداؤها، لو لم ترفع مؤخرتهـا، وتوصل بالحـزام. أما قبعته، التي أعطاهـا له الكنَّاس، فقد كانـت تزحف دائماً على عينيه، وتحجب عنه رؤية الطريق.

وفـي طريـق الرجعة، من المقبرة، تحدثـت الجدة وفرفارة طويلاً، عن مصيـر الولد. إلى أين يجب التوجه؟ وعلى عاتق من تقع مهمة متابعة الأمر، والاهتمام به؟

تابـع الولد العيشـ متنقلاً في أماكن عديدة، وتحت رعاية عجائـز مختلفة. ولم يكن بالإمكان، معرفة مصير الولد، ومصيره، لو لم تتدخل فرفارة.

كانـت تعيشـ في شارع (موخوفايا) فـي طابق أرضي، في القسم الثانـي، لبيت كبير. في أعلى ذلك القسم، كان يسكن، عدد من الرجال، من فرقة السيرك المجاور، الذين كانوا يشغلون عدداً من الغرف التي تتصل فيما بينها بممر جانبي معتم. كانت فرفارة تعرف الجميع بشكل جيد، لأنها كانت تغسل لهم الثياب. وعندما كانت تصعد إليهم تأخذ معها بيتيا. عرف الجميع قصته، وعرفـوا أنه يتيـم الأب والأم، لا ينتمي بصلة قربـى إلى أحد، وقد نوّهت فرفارة كثيراً، في حديثهـا عن رغبتها، بـأن يأخذ أحد السادة، الولدَ، لتعليمه، والرأفة بحاله. ولكن لم يهتم أحـد بالأمـر، ويبدو أن كل واحـد منهم، كان غارقاً في أشغاله الخاصة، عدا شخص واحد لـم يتكلم، ولم يقل (لا) أو (نعم). ومن حين لآخر، كان هذا الشخص، يتفحص الولد. إنه البهلوان بيكير.



من المحتمل، أنه جرى، بينه وبين فرفارة، في الوقت نفسه، نوع من المحادثات السرية، أكثر وضوحـاً، بصدد هـذا الموضوع. فذات

مـرة تحيَّنت فرفارة الفرصة، وانتظـرت حتى ذهب الجميع إلى التمرينات، ولم يبق في الشقة إلا بيكير، فصعدت مسرعة بـ(بيتيا) إلى الأعلى، ودخلت مباشرة إلى غرفة البهلوان.

كان بيكير، في الواقع، ينتظر شخصاً. فجلس على الكرسي يدخن من غليونه المصنوع من الخزف الصيني، معقوف الشبق، مزيّن بشراريب وهو مجمَّل بقبعة مطعمة بالخرز، مائلة إلى الجانب. كان يوجد على الطاولة ثلاث زجاجات من البيرة. اثنتان فارغتان، وواحدة بدأ بشربها لتوه.

كان الاحمـرار يصبـغ وجهه المنتفـخ، وعنقه الغليظ، الـذي يشبه عنق الثـور؛ والثقة والهيبة، اللتـان عانقتـا شكله، لم تتركا شكاً بـأن البهلوان، حتى هنـا، في بيته يملـؤه الإحساس المطلق، بحسن جماله وهندامه. قالت فرفارة دافعة الولد إلى الأمام:

- هكذا، يا كارل بوغدانوفيتش... هذا هو الولد!...

- حسناً – قال البهلوان– لكن، هذا غير ممكن، يجب تعرية الولد...

لـم يتكلـم بيتيا بكلمة واحدة، حتى هـذه اللحظة، بل وقف دون حركة، وهـو ينظر إلى البهلوان بوجـل، لكنـه تراجع بقوة، حالما سمـع الكلمة الأخيـرة، وتمسَّك بتنورة الغسالـة. لكن حين كرّر البهلوان طلبه، وأدارت فرفارة وجه الولد إليها، وبدأت بخلع ملابسه. تشبث بيتيا بها بحزم وقوة، وصار يصرخ ويضرب، بيديه ورجليه، وكأنه فرخ بين يدي طباخ.

- مـاذا دهاك! ماذا جرى لك يا غبي! ولماذا ارتعبـت؟... اخلع ملابسك يا ولدي، اخلع... لا تخـف، انظر، ما أغباك! – رددت الغسالة[1] وهـي تحاول فك أصابع الولد، وتشرع في الوقت نفسه بفك أزرار بنطاله.

لكـن الولد لم يسمح بذلك بحزم: وقد اعتراه الخوف لسبب ما.. فصار يدور كالسمكة، ويتلوَّى ويلتصـق بالأرض، مالئاً الشقة بالصراخ. فَقَدَ كارل بوغدانوفيتش الصبر، فتقدم إلى الولد، بعد أن وضع غليونه على الطاولة، دون أن يعير انتباهاً إلى صراخ وحركات الولد، التي أصبحت أقوى، وأمسك بيديه بسرعة. وبلمحة بصر أحس بيتيا أنه محصور بقوة، بين ركبتي البهلوان الغليظتين. خلـع الأخير، بلحظة خاطفة، عنه القميص، والبنطال، ثـم رفعه، بعد ذلك كالقشة، ووضع رأسه بيـن ركبتيـه، وصار يتحسس صـدره، وجانبيه، ضاغطـاً بإصبعه الكبير، على تلـك الأماكن التي ظنها ليست مرضية للوهلة الأولى، ثم بدأ يلطمه في كل مرة، بينما كان الولد يتلوى، ويعرقل سير العملية، التي يقوم بها البهلوان.

أشفقـت الغسالـة على بيتيـا: كان كارل بوغدانوفيتش قد ضغط بقوة علـى بعض أعضاء جسم الولـد، إلاّ أنها مـن ناحية أخرى، خافت من التدخل بالأمر، لأنها هي، التي جاءت به، وقد وعدها

البهلوان بتربيته، إذا كان الولد صالحاً لهذا. كانت تقف أمام الولد، وتمسح له دموعه بعجلة، وتقنعه بعدم الخوف، وتطمئنه بأنَّ كارل بوغدانوفيتش لن يمسه بسوء – يفحصه فحسب!...

لكن حين وضع البهلوان الولد على ركبتيه فجأة، وأدار ظهره إليه، وبدأ يحني كتفيه إلى الوراء، ويضغط من جديد، بأصابعه بين لوحيه، حيث انتفخ فجأة صدر الولد، العاري الضعيف، وبرزت ضلوعه إلى الأمام، واستلقى رأسه إلى الوراء، وتسمَّر جسمه كله، من أثر الألم والخوف، لم تعد فرفارة تتحمل ذلك، فألقت بنفسها لتخليصه. وقبل أن تفلح في عملها هذا، كان بيكير قد أعطاها الولد، الذي عاد إليه وعيه في تلك اللحظة، وهو ما زال يرتجف من أثر الغصة والشهقة، ومن أثر الدموع.

– كفاك، يا بني، كفاك! لم يعمل لك شيئاً!... أراد كارل بوغدانوفيتش أن يفحصك فحسب...

– رددت الغسالة، وهي تسعى لمداعبة الولد، والتخفيف عنه.

نظرت الغسالة إلى بيكير خلسة، فهز رأسه، وملأ كأساً جديدة من البيرة.

كان يجب على الغسالة، بعد يومين، أن تطعّم عملها بالذكاء، حين قررت بشكل نهائي، أن تعطي الولد لبيكير. لم تؤثر قمصان الشيت التي اشترتها فرفارة على نفقتها الخاصة، ولم يؤثر الكعك اللذيذ، ولا الإقناع والمداعبة والتدليل. خاف بيتيا من أن يصرخ، لأنَّ التسليم كان يجري في غرفة البهلوان، فيلتصق وجهه المغمور بالدموع، بطرف ثوب الغسالة، وهو يتشبَّث بيدها، كالضائع، يائساً، في كل مرة كانت تتجه فيها نحو الباب بقصد تركه وحيداً مع كارل بوغدانوفيتش.

ملَّ البهلوان في النهاية، كل هذا، فشد الولد من ياقته، وخلَّص تنورة فرفارة من يديه. وبعد أن أغلق الباب وراءها، أجلسه أمامه، وطلب منه أن ينظر ملياً في عينيه مباشرة.

تابع بيتيا الارتجاف، كالمحموم، وقد تقلصت ملامح وجهه الضعيف المريض، التي بدا فيها شيء من الشفقة، والوهن، كما هو الحال عند عجوز.

أمسك بيكير الولد من ذقنه، وأدار وجهه إليه، وردد عليه الأمر. قال بيكير واضعاً إصبعه أمام أنف بيتيا:

– إيه يا ولد اسمع، إن كنت تريد الخروج – وأشار إلى الباب – فستنال عقابي. وأشار إلى أسفل الظهر بقليل – وأضربك بقوة! وبقوة! – أضاف، وهو يتركه من بين يديه، شارباً ما تبقّى من البيرة.

في ذلك الصباح قاده إلى السيرك. كان هناك كل شيء بلا نظام ركِّبَتْ الأشياء بسرعة وعجلة. في اليوم الثاني سافرت الفرقة، مع كل عدتها وأعضائها وخيولها، إلى ريغا لقضاء موسم الصيف هناك.

أرعب الخبرُ، والانطباعات المختلفة، بيتيا، في الدقائق الأولى، أكثر مما ولَّد فيه حبَّ الاستطلاع. قبَعَ في الزاوية، وراح ينظر من هناك، كحيوان متوحش صغير، كيف يتراكض الناس، وهم يحملون أدوات لم يرَها قط. وقدْ لمحَ بعضُهُم رأسَ الولد الأشقرِ الغريبِ عنهم، لكنَّ أحداً لم يأبه به! وقد اجتازه الجميع.

خلال عشرة أيام، عندما وصلت الفرقة إلى ريغا، كان بيتيا يتصرف بحرية. أحاط به في القطار أناس لم يعودوا غرباء عنه تماماً. استطاع أن يتفحص كثيراً منهم، وقد كانوا مرحين، ينكتون ويغنون الأغاني، ولم يرعبوه. ووجد هناك، حتى مثل المهرج (إدوارديس) الذي كان يمر به دائماً، ويربِّت على خديه، وحتى إنّه في مرة أعطته واحدة من النساء، فصّاً من برتقال. وباختصار، بدأ شيئاً فشيئاً يعتاد، وكان من الأفضل، أن يأخذه أحد آخر، غير كارل بوغدانوفيتش، الذي لم يعتد عليه بشكل من الأشكال. كان بيتيا في حضوره يصمت مباشرة، ويشعر بأن جسمه قد تقلص، ويحاول جاهداً ألّا يبكي...

بدأت الصعوبات لاسيّما مع بدء التدريب.. بعد التجارب الأولى، اقتنع بيكير بأنه لم يخطئ في الولد، إذ كان بيتيا كريشة، خفيفاً، ومرن المفاصل، دون أن تكفيه القوة طبعاً في العضلات، لكي يتحكم في هذه الصفات الغريزية، مع أنه لم يكن بحاجة إليها بعد. لم يشك بيكير في أن القوة تأتي من جراء التمارين. وهذا ما أكدته تجربته التربوية.

بعد شهر، وبيكير يُجلس الولدَ كل صباح ومساء، على الأرض ويجبره على أن يحني رأسه إلى قدميه، واستطاع بيتيا أن يقوم بهذا التمرين وحده دون مساعدة أحد. ومن دون شك، كان الأصعب لديه أن ينحني إلى الوراء، ويلمس بقدميه قفاه، لكنه شيئاً فشيئاً اعتاد، على هذا أيضاً. استطاع بلباقة القفز راكضاً أيضاً، عبر الكرسي، لكن بيكير، كان يطلب منه أنْ يقفز إلى الجهة الأخرى للكرسي، ويقف، ليس على قدميه، بل على يديه، ويترك قدميه تلوحان في الهواء. إلا أن ذلك، نادراً ما كان يستطيع تنفيذه. كان بيتيا يطير متشقلباً، ويقع على وجهه، أو على رأسه، مخاطراً بكسر عنقه. شكلت الرضوض، والإخفاء - على كل حال- نصف المصيبة، والنصف الثاني، وهو الأكثر وزناً، ما يتلقاه من اللكمات واللكزات، التي كان يوجهها بيكير للولد، في كل مرة. بقيت عضلات الولد ضعيفة كالسابق، فقد كانت تطلب تعزيزات مقوية على ما يبدو.

جلبوا إلى الغرفة التي كان يشغلها بيكير سُلَّماً متحركاً من جزأين، ووضعت على السلم بالعرض، على شيء من الارتفاع عن الأرض، عصا على شكل أفقي. وكان يجب على بيتيا، بإيعاز من بيكير

أن يمسـك بيديـه بالعصا راكضاً، ثم يبقى متعلقاً على هذا الشـكل، خمس دقائق في البداية، ثم عشر دقائق، وهكذا عدة مرات كل يوم. كان التنوع يتمثل في بعض الأحيان بأن يحمل نفسه هكذا ببساطـة، أو يتشبـث بالعصا، ثم يتبع هذا انحناء، إلى الخلف بكل جسمه، ويدخل قدميه من بين العصـا ورأسه. وكان هدف هذا التمرين أن يستطيع التشبث بأصابع قدميه بالعصا، ويترك يديه بشـكل مفاجئ ويبقى معلّقاً، بهـذه الصورة. تقع الصعوبـة بشكل أساسي، أنـه في ذلك الحين، عندمـا تكـون قدماه في الأعلى، ورأسه في الأسفل، يجب أن يحافظ على بهاء وجهه، وعلى تعابير البسمـة، من أجل أن يولِّد الانطبـاع الجيد، لدى المشاهدين الذين يجب ألّا يشكّوا بوجود صعوبة في جهد العضلات، ولا بألم في مفاصل الأكتاف، أو ضغط مزعج في الصدر.

رافـق إحـراز النتائج الجيدة، في كثير من الأحيان، أنينٌ طفوليٌّ مفجع، وصراخ بحيث إنَّ رفاق بيكير غالباً ما كانوا يهرعون إلى الغرفة، ويخلصون الولد من بين يديه، فيبدأ السباب والخصام مـا عرَّض بيتيا بعد هذا، إلى أحوال أسوأ أحيانـاً. وأحياناً ينتهي هذا التدخل الفضولي مصادفةً بسـلام. هكـذا كان حين يأتي المهـرج إدواردیس. فقـد كان يرتب الأمور بشـكل طبيعي بالبيرة والمازة. وفي الحديث الرفاقي، الذي يتبع هذا، يسعى إدواردیس، في كل مرة إلى أن يبرهن على أن أسلـوب التعليم عند بيكيـر لا يصلح بشكل من الأشكال، وأنـه بالتخويف، والضرب، لن يجنيَ شيئـاً، ليسـ في تعليم الأطفال فحسب بل حتى في تعليم الـكلاب والقرود، وأن الخوف يدخل بلا شـك الارتباك، والارتباك هو أول عدو للاعب الجمبـاز، لأنه يسلبه الثقة والجرأة، ومدمن هذين العنصرين، يمكن أن يصاب بتشنج في العضلات، أو كسر في الرقبة، أو العمود الفقري. والغريب أنه في كل مرة، حين كان إدواردیس المتحمس، من جراء الحديث وشرب البيرة، يقوم بعرض هذا التمريـن، أو ذاك، كان بيتيا يقوم بتنفيذ التمارين بمهارة، أكبر وإقبال زائد. كان أعضاء الفرقة كلهـم قد عرفوا تلميذ بيكير. وفي المـدّة الأخيرة حصل له على بزة مهرج من الخزانة، ودهن له وجهـه باللـون الأبيض، وصبغه ببقعتين على وجنتيه، ثم أخرجه إلى الحلبة في وقت العرض. كان بيكير، في بعض الأحيان، على سبيل التجربة، يرفع له قدميه فجأة مجبراً إياه على أن يركض على يديه، على الرمل. فقد كان بيتيا يجمع كل قواه، لكن هذه القوة خانته في كثير من الأحيان، فتراه يشعـر بضعـف مفاجئ في كتفيه، بعد أن يركض على يديه مسافـة، غير بعيدة فيضرب رأسه في الرمـل، مما يثير ضحكاً مرحاً عند المشاهدين. ولـو كان تحت إشراف إدواردیس، لحقق نجاحاً أكثـر دون شك، والواضـح أن إحراز التقدم أصبح يسير بوتائر بطيئة، على يدي بيكير. حيث كان

بيتيـا مــا زال يخاف مرشده كما في اليـوم الأول. بالإضافة إلى هذا، بـدأ يختلجه شعور آخر، لم يستطع تفسيره، وقد ترعرع فيه شيئاً فشيئاً، وضايق إحساسه وأفكاره، وأجبره على أن يبكي، بكاء مراً، في الليالي، وهو مستلق على فراشه، يُصيخ السمع إلى شخير البهلوان.

لـم يعمل بيكير شيئـاً ليشد الولد إليه، ولـو بشكل بسيط، حتى في الحـالات التي استطاع فيها الولـد أن يقوم بتنفيذ بعض التمارين، ولم يتوجه بيكير إليه بكلمة حلوة مشجعة، واكتفى بأنه كان ينظر إليه بتساهل، من على ارتفاع جسمه الكبير. ومن الواضح أنه لم يكن يهمُّ بيكير، ما إذا بقي القميصـان المهديان من الغسالة فرفارة بشكل غير لائق، أو إذا كان الولد يرتدي ثيابه الداخلية فـي بعض الأحيان، دون تبديل لمدة أسبوعيـن، أو إذا كانت رقبته متَّسخة، وأذناه كذلك، وحذاؤه العتيـق، يلتهـم الأوساخ. وقد لامه الرفـاق البهلوانيون، ولاسيّما إدواردیس علـى هذا، أما بيكير، فـكان رده عليهـم بـأن يصفر، ويفرقـع بالسوط على بنطاله. لـم ينقطع عن تعليـم بيتيا، متابعاً معاقبته في كل مرة يخفق فيها في أداء ما يتعلمه. أهدى إدواردیس بيتيا جرواً، ذات مرة، حينما عـادت الفرقـة إلى بطرسبـورغ. كان الولد في بهجة، فصـار يدور، مع الهدية فـي الإسطبل وفي الممرات، وهو يُري الكلب للجميع، ويقبّل سحنته الوردية الرطبة. رجع بيكير إلى الممر الداخلي، وقـد أخذ به الملل، لأن الجمهور لـم يدعمه، وعندما رأى الجرو بين يدي بيتيا، اختطفه وألقى به جانبـاً، بضربة من مقدمة حذائه، فالتطم رأس الجـرو بالجدار المجاور، ووقع في اللحظة نفسها علـى الأرض ماداً قوائمه. انفجر بيتيا بالبـكاء، وألقى بنفسه على إدواردیس، الذي خرج لتوه من غرفـة الماكيـاج. وصل الغضب ببيكير إلى قمته، من جراء سمـاع اللوم من حوله، فدفع بيتيا عن إدواردیس، ولطمه على خده بقوة...

وعلى الرغم من الخفة والمرونة، لم يكن بيتيا طفلاً مطاطاً أكثر مما كان طفلاً تعساً.

-٢-

كانـت غرف الأطفال في بيت الكونت (ليستوميروف) تقـع في الجهة الجنوبية، وتطل نوافذها على الحديقة. كان المكان رائعاً في كل مرة حين تصعد الشمس إلى السماء، كان يدخل شعاعها، من الصباح حتى الغروب، من خلال النوافذ فحسب. وقد عُلِّقت، في القسم السفلي من النوافذ، ستائـر زرقاء من (التفتـة)، لكي تحمي عيون الأطفال مـن الضوء الحاد. ولهـذا الغرض أيضاً، فرشت الغرف، ببسط زرقاء، ولصقت الجدران بورق ليس فاتحاً جداً.

فـي إحدى الغرف، وفـي القسم السفلي، من أحد جدرانها، كانت هناك رفوف مملوءة بالدُّمى. دفاتر وكتب إنكليزية مزركشة ملونة، أسرَّة صغيرة، مع عرائس، مطابخ صغيرة، طقوم من الخزف الصيني، لوحات، نعاج وكلاب على بَكَرات، تلك هي لعب البنات؛ أما لعب الأولاد فهي طاولات، مع جنود من قصدير، ترويكا[٢] من الكرتون بخيول شهباء، بعيون محملقة بشكل مخيف، الأجراس معلقة بها ومشدودة بالعجلات، تيس ماعز أبيض، فارس قوزاقي، طبل ومزمار من نحاس، كان يدخل اليأس والضجر إلى السيدة الإنكليزية بليكس. وهكذا سميت هذه الغرفة بـ(الملعب).

فـي يوم الأربعاء، يوم العيد الكبير، يعمُّ السرورُ غرفة اللعب، بصورة خاصة. فقد ملأ الغرفة صياح الأطفال، المتشرب بالفرح. فلا غرابة في الأمر، ذلك لأنه قيل الكلام الآتي: (أيها الأطفال الصغار، أنتم منذ بداية العيد الكبير، كنتم مطيعين وطيبين، يومنا هو الأربعاء، لو أنكم ستكونون هكذا دائماً، سيأخذونكم في مساء يوم الجمعة، إلى السيرك!)

هذه الكلمات لفظتها الخالة سونيا.

قبل أن تنتهي من الكلام عن وعدها، حتى تعالت الهتافات، والصياح، يرافقها القفز، ومظاهر أخرى أقل أو أكثر تعبيرية، تعرب عن سعادتهم. في هذا الانفعال العاطفي من فرح الأطفال، فقد أدهش (باف) الجميع، أكثر من غيره، وهو طفل في الخامسة من عمره. فقد كان دائماً كئيباً، لكن هنا، تحت تأثير الحديث، وما ينتظره في السيرك، ألقى بنفسه، على يديه وقدميه، ورفع ساقه اليسرى، وأدار لسانه بشكل عجيب ومخيف، على خده، ناظراً إلى الحاضرين بعينيه الضيّقتين، وصار يقلد المهرج في السيرك. قالت الخالة سونيا:

- ارفعوه، ارفعوه بسرعة، فسيضرب الدم رأسه!.

صياحٌ جديد، قفزٌ جديد، حول (باف) الذي لم يقبل النهوض على أي حال من الأحوال، وظل بعناد، يرفع إحدى قدميه، تارة، وتارة يرفع الأخرى.

قالت الخالة سونيا، وهي تشعر بالضجر، والامتعاض بشكل رئيسي، لأنها لم تستطع أن تعبِّر بوجهها عن الغضب:

- يا أطفال، يا أطفال... كفى! أنتم على ما يبدو لا تريدون أن تكونوا عاقلين مستقبلاً... لا تريدون أن تسمعوا.

كانت تحب (أطفالها) حباً جماً، كما عبّرت هي عن هذا. في الواقع، يجب القول إنَّ الأطفال كانوا محبوبين جداً.

كانت البنت الكبرى، فيروتشكا[٢] قد أتمت الثامنة من عمرها، وتليها زينة، بنت السادسة، والولد عمره، كما ذكرنا، خمس سنوات، كان يدعى بافيل، لكن الولد لقب بألقاب مختلفة، الواحد بعد الآخر: بيبي، بوزير، بولكا، وأخيراً باف – حيث ظل الأطفال يلقبونه بهذا الاسم. كان الولد بديناً، قصيراً، وجسمه أبيض رخو كالقشدة، برأس كروي ووجه دائري، وكان به ميزة وحيدة ظاهرة، وهي أن عينيه الضيقتين الصغيرتين تفتحان بشكل واسع، حين كان يتناول الطعام، أو إذا جرى الحديث عن الأكل.

منذ تلك اللحظة، حيث وعدوا في الذهاب إلى السيرك، تحولت البنت الكبرى فيروتشكا، كلها إلى انتباه، وصارت تتبع بدقة سلوك أختها وأخيها. فما إن يبدأ بينهما التنافر، حتى تقترب إليهما راكضة، وهي تنظر في الوقت نفسه إلى السيدة العظيمة بليكس، وصارت تهمس بشيء إلى زينة وباف، وتقبّل بالدور، تارة هذا وتارة ذاك، وكانت تفلح دائماً في إرجاع السلام، والوفاق بينهما. وهكذا جاء يوم الجمعة المنتظر من دون صبر. أشارت الساعة الكبيرة في غرفة الطعام إلى الثانية عشرة. ففي هذه الدقيقة، فتح أحد الخدم الباب على مصراعيه، ودخل الأولاد الذين ترافقهم الإنكليزية والسويسرية، غرفة الطعام. انقضى طعام الفطور كالعادة برزانة عظيمة. لم يلفظ باف، وزينة، اللذان نبهتهما فيروتشكا، كلمة واحدة: لم ترفع فيروتشكا عينيها عن أختها وأخيها، فقد كانت تحزر باهتمام، كلّ حركة يقومان بها. بانتهاء طعام الإفطار، قامت السيدة بليكس بما يقتضيه واجبها، بأن أعلنت لزوجة الكونت، بأنها لم ترَ، مرة من المرات، أن الأولاد قد سلكوا مثل هذا السلوك الجيد في هذه الأيام. ردت الكونتيسة بأنها قد سمعت عن هذا من أختها، ولهذا قررت حجز (لوج) في السيرك في المساء. لم تستطع فيروتشكا السيطرة على نفسها أكثر من ذلك، وقد طال صبرها بعد أن سمعت هذا النبأ، فقفزت من على الكرسي، وصارت تعانق (الكونتيسة) بقوة كبيرة، بحيث إنّها، حجبت برهة من الزمن، وجه (الكونتيسة)، بشعرها المنفوش. اقتربت فيروتشكا من البيانو، حيث وضعت الإعلانات، وحطّت يدها على واحدة منها، وتوجهت إلى أمها بعينيها الزرقاوين، وهي مذعورة من جراء قلة الصبر، وقالت برقة سائلة:

ـ ماما.... ممكن؟... ممكن أن آخذ هذا الإعلان.

– ممكن.

صاحت فيروتشكا بفرح شديد وهي تلوح بالإعلان:

– زينا! باف! فلنذهب بسرعة! سأقص عليكم كل ما سنراه اليوم في السيرك، كل شيء، سأحكيه لكم!... فلنذهب إلى غرفنا!...

قالت (الكونتيسة) بصوت ضعيف ولهجة عتاب:

ـ فيروتشكا! فيروتشكا...

لكن فيروتشكا لم تعد تسمع: كانت تركض بسرعة، ويتبعها أخوها، وأختها؛ تلحقهم السيدة بليكس بصعوبة وهي تلهث.

في غرفة اللعب المضاءة بأشعة الشمس الحادة، ازداد النشاط بشكل ملحوظ. نشر الإعلان على الطاولة المنخفضة، التي رفعت عنها اللعب. طلبت فيروتشكا بإصرار من كل الحاضرين: من الخالة سونيا، والسيدة بليكس، ومعلمة الموسيقا، والحاضنة، التي دخلت مع طفل صغير أن يجلسوا، كلهم حول الطاولة. إلا أن إجلاس زينة وباف، كان أصعب من الآخرين. وقد كانا يتدافعان فيما بينهما، ويتسابقان لمحاصرة فيروتشكا من أحد الأطراف، تارة، وتارة أخرى، من الطرف الثاني، ويصعدان على الكراسي، ويستلقيان على الطاولة، ويضعان كوعيهما على الإعلان. في النهاية، هدأ كل شيء، بمعونة الخالة. دفعت فيروتشكا شعرها إلى الخلف، وانحنت على الإعلان، وقرأت بلهفة وشوق:

– (الصبي المطّاط. تمارين جوية، على رأس عمود طوله ست أرشينات[٤]! لا، أيتها الخالة الحبيبة، حدثينا أنت عن ذلك!... من يكون هذا الولد؟ هل هو حقيقي؟ حي!... ماذا يعني: المطاط؟

– ربما يدعوه هكذا لأنه مرن جداً... ثم أنكم سترون كل هذا...

– لا، لا، احكي الآن، احكي، كيف سيقوم بالتمارين في الهواء، وعلى العمود؟.... كيف سيعمل هذا؟...

– كيف سيعمل هذا؟ – تابعت زينة.

– يعمل؟ – استخبر باف بكلمة واحدة فاتحاً فاه.

– أيها الأطفال، صرتم تسألون كثيراً جداً... أنا، في الحقيقة لا أستطيع أن أشرح لكم شيئاً. كل هذا سيكون أمام أعينكم، اليوم مساء. يا فيروتشكا لو تابعت أنت. وماذا بعد هذا؟

ومع ذلك لم ترافق متابعة القراءة تلك الحيوية، ولوحظ أن الاهتمام ضعف، وانصبَّ كله الآن على الولد المطاط، وصار الولد المطاط موضوع حديث العديد من التصورات التي يولدها الحدس، وتثير حتى النقاش والمجادلة.

لـم يرغب زينة وبـاف حتى بالإصغاء إلى بقية النص في الإعلان، فقـد تركا مقعديهما، وصارا يلعبـان بضجة، متصورين أنهما يقومان بحركات الولد المطـاط. وقف باف من جديد على يديه، وقدميـه، ورفع كالمهرج ساقه اليسـرى، وأمال بقوة لسانه على خده، وهو ينظر إلى الجميع بعينيه الضيقتيـن، متوقعاً ما يدعو إلى إثارة العجب، لـدى الخالة سونيا، التي تخاف أن يضربه الدم في رأسه. بعد أن قرأت فيروتشكا الإعلان بعجلة، انضمت إلى أخيها وأختها. لم تصل البهجة في مرة مـن المرات إلى هذا الحـد في غرفة اللعب. انحدرت الشمس على أسطـح المباني المجاورة وراء الحديقة وأضاءت مجموعة الأولاد اللاعبين، أضاءت وجههم السعيدة المرحة المحمرة، ورقصت على اللُّعب الملونة المبعثرة في كل مكان، وزحفت على البساط الناعم اللين، وملأت الغرفة بأشعة دافئة ناعمة. كل شيء بدا هنا مسروراً ومبتهجاً. مضى غداء الأطفال في الاستفسارات عن الطقس والوقـت. عبثاً وضعت الخالة سونيا كل قواها لكي تغيـر مجرى تفكير الأطفال، وتُدخل إليهم شيئاً مـن الهـدوء والطمأنينة. رجعت الخالة إلـى غرفة الأولاد بعد طعام الغداء بوجـه لامع وأعلنت أن الكونت وزوجته قد طلبا أن يتهيأ الأطفال للذهاب إلى السيرك. وفي الحال بدأ في الغرفة المضاءة الآن بالمصابيح، الهرج والمرج. واقتضى الأمر استعمال أسلوب التخويف، والتهديد بأن يُتْرَك في البيت، كل من لا يطيع، ولا يرتدي ثيابه بشكل جيد. وسرعان ما أخرج الأولادُ إلى السلم الرئيسي، ومـن جديد فُحِصَتْ ورتبت ثيابهـم باهتمام، ثم اقتادوهم في النهاية إلـى الباب الرئيسي، حيث كانـت تقف عربـة ذات أربعة أماكن، وقد غمرهـا الثلج من كل الجهـات تقريباً. . . .أُغلقت أبواب العربة، وقفز التابع إلى مقعده، بجانب الحوذي وبدأت العربة سيرها.

-٣-

لـم يبدأ العرض بعد في السيرك. كان مملوءاً بالزائرين في الصفوف العليا خاصة، والجمهور الرفيـع يتأخر كالعادة. كانت الفرقة الموسيقية تهدر بكل آلاتها. كانت الحلبة الدائرية، المضاءة من جوانبها ومن الأعلى، والممهدة بشكل جيد بالمجاريف ما تزال فارغة.

عزفـت الفرقة الموسيقيـة فجأة لحناً سريعاً. تحرك الستار عنـد مدخل الإسطبل، وخرج منه زهـاء عشرين رجلاً، مرتدين زياً رسمياً بلون أحمر، مزيناً بالقصب وكلهم يلبسون أحذية طويلة الساق، والشعر على رؤوسهم شديد التجعيد، يلمع من أثر الزينة.

سُمِعَتْ في السيرك، من الأعلى، حتى الأسفل، أصوات مستحسنة. بدأ العرض. قبل أن تفلح فرقة الخدم، بزيهم الرسمي بالوقوف وقفة استعداد كالعادة، في صفين، حتى سُمِعَ من جانب الإسطبل، صوت حاد وقهقهة، وخرجت مجموعة من المهرجين، وهم يتشقلبون، يقعون على أيديهم، ويطيرون في الهواء، راكضين إلى الحلبة. كان يسير في المقدمة مهرج نقشت على صدر وظهر قميصه الطويل، فراشات كبيرة. عرفَ المتفرجون فيه المهرج الحبيب إدواردس.

– (برافوا!) إدواردس! (برافو!) – رنّت الأصوات من كل صوب.

لكن إدواردس في هذه المرة قد خيب آمال المتفرجين. فلم يقم بعمل يثير الاستغراب، تشقلب مرة وأخرى، عبر رأسه، ودار حول الحلبة، محافظاً على توازن ريشة الطاووس على أنفه ثم اختفى بسرعة. لم يظهر بعد ذلك، على الرغم من أنهم صفقوا له كثيراً ودعوه. أُخرجت على أثره بسرعة، فرس سمينة بيضاء، تبعتها فتاة في الخامسة عشر من عمرها تدعى أماليا، وهي تحيّي الجماهير من حولها بلياقة. ناب بهلوان آخر عن الفتاة أماليا، وبعد البهلوان خرج مهرج مع كلاب ماهرة مدربة؛ وعرضت بعدهم مشاهد الرقص على السلك، ثم أخرجوا فرساً من النوع الممتاز، وخَبُّوا على حصان واحد دون سرج، وعلى حصانين بسرج – وهكذا سار العرض كالعادة حتى مجيء وقت الاستراحة. سألت فيروتشكا:

– أيتها الخالة الحبيبة، الآن سيكون دور الصبي المطاط، أليس كذلك؟

– نعم، فقد كُتب في الإعلان: سيكون في الدور الثاني.... كيف؟ هل أنتم مسرورون أيها الأطفال؟

– مسرورون جداً!... جـ... د... ا! قالت فيروتشكا بحماس.

– وكيف أنت يا زينة؟ وهل أنت مسرور يا باف؟

– وهل سيطلقون النار؟ – سألت زينة.

– لا، اطمئني، لم يذكر ذلك في إعلان!

لم ينطق باف بأي كلمة منذ الدقائق الأولى، من وقت الاستراحة، فقد كان كل انتباهه مركزاً على الحاملة، وعليها التفاح والحلوى، التي ظهرت على يدي البائع.

بدأت الفرقة الموسيقية العزف من جديد، ومرة أخرى خرج زهاء عشرين رجلاً في زيهم الرسمي، في صفين. بدأ الجزء الثاني من العرض.

– ومتى سيأتي دور الصبي المطاط؟ – لم ينقطع الأولاد عن الأسئلة كل مرة حين كان يخرج أحد من الفنانين، لينوب عن الآخر في تقديم فقرته – متى سيأتي دوره؟...

- ها هو الآن...

وبالفعل، على أنغام موسيقا الفالس المرحة، تحرك الستار، وظهرت قامة البهلوان بيكير السمينة، ماسكاً ولداً ضعيفاً أشقر الرأس من يده. كلاهما كانا في زي رياضي من التريكو اللماع، بلون الجسم. خرج وراءهما اثنان من الخدم، وهما يحملان عموداً مذهّباً، له مقبض حديدي في إحدى نهايتيه.

بعد أن وصل بيكير والولد إلى وسط الحلبة، انحنيا في كل الاتجاهات، ثم أمسك بيكير الولد من ظهره، بيده اليمنى، وشقلبه في الهواء، ثلاث مرات. لكن هذه كانت المقدمة فحسب. انحنى بيكير مرة ثانية، ثم رفع العمود، وصار يثبت نهايته الغليظة في حزامه الذهبي الذي أحاط بطنه، وبدأ يوازن نهاية العمود الثانية، ذات المقبض الحديدي، الذي يظهر بالكاد، من تحت قبة السيرك. بعد أن ركّز العمود على هذا الشكل في الاتزان اللازم، همس البهلوان للولد بعدة كلمات، فصعد الولد في البداية على كتفيه ثم تمسك بالعمود بيديه وقدميه الرفيعتين وصار يصعد شيئاً فشيئاً إلى الأعلى. كانت كل حركة يقوم بها الولد تؤدي إلى اهتزاز العمود، فيشعر بها بيكير، الذي تابع الحفاظ على اتزانه وهو يخطو بالبطء في مكانه.

رنت في الصالة أصوات (البرافو، و أصوات الاستحسان باللغة الفرنسية) قوية حين وصل الولد إلى نهاية العمود، وبعث من هناك قبلة إلى الجمهور. صمت كل شيء من جديد عدا الفرقة الموسيقية، التي تابعت عزف موسيقا الفالس. في تلك اللحظة حيث كان الولد يتشبث بالعارضة الحديدية، شد جسمه ماسكاً بالعارضة، وبدأ ينحني بهدوء إلى الوراء، ساعياً إلى إدخال قدميه في مسافة بين رأسه والعارضة، حيث كان بالإمكان فحسب، رؤية شعره الأشقر المتدلي إلى الوراء، وصدره، الذي يتنفس بقوة، والذي كان مرشوشاً بمادة لامعة. اهتز العمود من جانب إلى جانب وقد بانت الصعوبة التي تحملها بيكير، الذي تابع تثبيت العمود في اتزانه المطلوب.

- (برافو!... برافو!...) - هدر الصوت من جديد في القاعة.

- كفى!... كفى!... - سمعت أصوات من عدة أماكن.

لكن الصياح، والتصفيق ملأ قاعة السيرك كلها، حين ظهر الولد من جديد جالساً على العارضة، وبعث من هناك قُبلة إلى الجمهور. همس بيكير مرة أخرى بشيء ما دون أن يرفع عينيه عن الولد. انتقل الولد بسرعة إلى تمرين آخر. بدأ الصبي المطاط يُنزل قدميه بحرص، ويستلقي على ظهره، وهو يمسك العارضة بيديه... ثم كان عليه أن يقوم بأصعب فقرة: من الواجب في

البداية أن يستلقي على ظهره، ويستوي على العارضة، على شكل، يستطيع أن يوازن بين ساقيه ورأسه، ثم فجأة، وعلى حين غرة، يزحف على ظهره إلى الوراء، ويتدلى في الهواء، متشبثاً على الأطراف الداخلية من ركبتيه فحسب.

كل شيء سار بنجاح جيد، مع أن العمود، كان يهتز بقوة، لكن الولد المطاط قد وصل إلى نصف الطريق، وكان ينحني، بشكل واضح، شيئاً فشيئاً إلى الأسفل، وبدأ يتزحلق على ظهره.

- كفى! كفى! لا يلزم! — صاحت بعض الأصوات بإصرار.

تابع الولد الزحف على ظهره وبهدوء انحدر ورأسه في الأسفل وفجأة لمع شيء ما، وصار يدور، ويتلألأ في الهواء، وسُمع في تلك الثانية صوت خافت لشيء وقع على الحلبة. في لحظة واحدة، اعترى القلقُ القاعة. نهض قسم من المتفرجين من أماكنهم وبدأ الضجيج، وعلا الصراخ، وبكاء النساء، وسمعت أصوات مرتجفة، تنادي باستدعاء الطبيب. جرت في الحلبة بلبلة أيضاً، وقفز الخدم والمهرجون بسرعة عبر الحاجز، واحتشدوا حول بيكير. رفع عدة رجال شيئاً ما، وصاروا ينقلونه بسرعة إلى الستارة التي تغلق مدخل الإسطبل. بقي في الحلبة فحسب، العمود الطويل المذهب ذو العارضة الحديدية، في إحدى النهايتين. عادت الفرقة الموسيقية إلى العزف، بإيعاز استلمته بعد صمت لدقيقة واحدة؛ هرع إلى الحلبة، عدد من المهرجين، وهم يتشقلبون ويصيحون ويزعقون، لكن لم يُعِرهم أحد انتباهاً. كان الجمهور يتوجه نحو المَخرج. وعلى الرغم من هذه الضجة العامة، فقد لفتت انتباه الناس طفلة جميلة شقراء، ترتدي قبعة زرقاء وطرحة، تحيط بيديها عنق امرأة في ثوب أسود، وهي تنوح، ولم تنقطع عن البكاء، بكل صوتها:

- أوه، الولد! الولد!...

في صباح اليوم الثاني، لم تنشر لوحة الإعلانات تمارين (الصبي المطاط)، ولم يُذكر اسمه بعد، فكيف يمكن ذلك: الصبيُّ المطاط لم يعد موجوداً في هذه الدنيا.

❁ ❁ ❁

الهوامش

(١)- الغسالة - المرأة التي تغسل الثياب!

(٢)- ترويكا - نوع من العربات الروسية القديمة تشدّها ثلاث خيول. /المترجم/.

(٣)- اسم التَّدَلُّل من فيرا. /المترجم/.

(٤)- الأرشين يساوي ٧١سم. /المترجم/.

❁ ❁ ❁

الفيلسوف والمفكر إبراهيم فاضل يرحل بصمت

هشام عدرة

«المعرفة لا تكون حقيقةً إلا إذا كانت عارية،

والفلسفة لا تعرف وطناً لأنها معرفة عامة وحكمة شاملة»

إبراهيم فاضل

قدّم الفيلسوف إبراهيم فاضل للمكتبة العربية منذ سبعينيات القرن المنصرم العديد من مؤلفات الفلسفة بالغة الأهمية، ومنها: (الفلسفة تبحث) بجزأين، و(لقاءات الفلاسفة)، و(صدى اللقاءات)، و(مشروع الجيداء)، الذي أثبت فيه أن للإنسان خمساً وثلاثين حاسة، و(مذكرات الفلسفة العربية) وغيرها، كما قدّم العديد من الكتب الفكرية والتراثية والأدبية والمترجمة ومنها: (جذور الفكر الإنساني)، و(الأغنية الشعبية) الذي أصبح من أكثر المراجع أهمية في مجال الموسيقا والغناء الشعبي والتراثي السوري والعربي و(الحب بين النرجسية والغناء)، و(زبد المد والجزر القطبي)، و(قصائد حب إنكليزية)، و(تحرير الإنسان من الخوارق) وبعضها صادر عن وزارة الثقافة، وعلى الرغم من أنه عضو في اتحاد الكتّاب العرب منذ ثمانينيات القرن الماضي ومن أنه عضو في اتحاد المؤلفين العالميين، إلاّ أن رحيله مرّ للأسف وكأن شيئاً لم يكن، فلم ينعَ أحدٌ الفيلسوف والباحث الدكتور «إبراهيم فاضل» الذي توفي في منزله بمسقط رأسه مدينة سلمية، ولم يؤبِّنْه أحد؟!... هل يُعقل ذلك... ولماذا حصل ذلك؟!...

قبــل مدة التقيته في سلمية التــي أبى أن يغادرها إلى حيث الوهــج الإعلامي والحراك الثقافــي في العاصمة دمشق، كما رفض كل إغراءات الشهرة والظهور الإعلامي، حتى إنه لم يغــادر سلمية إلا في رحلات قصيرة ولأيام معدودة، وظلَّ متشبثاً بها كعادته، وهي التي أطلق عليها لقب مدينة (كور الزهور).

يرتكز إبراهيم فاضل فــي مفهومه للفلسفة على المصطلح الإغريقي الذي وضعه «ابن ميتســارخ» نحو عــام (٥١٠ ق.م) بعد عودته من «مصر» إلى وطنــه، ومعناه باللغة العربية «خليــل. الحكمة»، وكان «ابن ميتسارخ» قــد درس في مصر الرياضيات والفلك، ولما احتل العاهــل الفارسي «قمبيز» مصر، رحل «ابن ميتسارخ» إلــى أواسط بلاد الشام ليتمّ دراسته في نظريات المثلث القائــم الزاوية التي كانت تربو على مئتي حالة، ودرس نظرية «الأكوار والأدوار» واطّلــع على «موسيقــا النجوم» وتخرّج في المعاهد السوريــة برتبة «جَرَس» عام (٥١٦ ق.م)، فأُطلــق عليــه اسم «بيت جرس» وكلمة «بيــت» التي هي اسم بلده وضعت قبل شهادتــه تكريماً لها، والناس تعرفه تحت اسم «فيثــا. غورس» أو «بيتا. جورس»، فالمعرفة أو الحكمة هي التي انتسب إليها «ابن ميتسارخ» حبّاً بها وتعظيماً لها، فقال عن نفسه: «أنا محــب الحِكَمَــة» أو أنا خليل «المعرفة» تماماً كما عُرِفَ (قيســ ليلى، وجميل بثينة، وكثيّر عزّة)...!

فنحــن إذا ما تحدثنا عن فلسفــة أو فيلسوف فكأننا نتحدث عن حكيم وحكمته أو عارف ومعرفتــه، وهذا يعنــي أن الفلسفة بسبب كثــرة تداولها حلّت محل كلمــة حكمة أو معرفة، ونستطيــع وفقاً لهذا المنظور أن نعد عنوان كتاب إبراهيم فاضل «مذكرات الفلسفة العربية» مكافئاً للعنوان «مذكرات الحكمة العربية».. فكلما ذُكرت «الحكمة» العربية تخيّلناها مسجونة فــي قلعة «شماميس» الأثرية وذهبنا إليها بصحبة الوَعْي الإنساني، وحاولنا إجراء لقاء معها بعــد معالجة الرواسب النفسية التي حجبتها عن الواقع... ولما وصلتْ مرحلة الحضور معنا تمكَّنــتْ من تذكر خمسة وثلاثين ومئة حكيــم أو فيلسوف من بطانتها، ولكن هذه الحكمة لم تكــن راضيــة عن أولادها، إذْ كيف ترضى الأم عن أبنــاء سَجَنوها وحيدة في قلعة مهجورة؟! ولكنهــا على الرغم من ذلك أعلمتْنا أسباب تخليها عنهم عامة، وأطلعتْنا على مبادئِهم واحداً واحــداً، بل ورسمت لنا على الرمال أمامها مخططات مدارسهــم، وأزمنةَ أعلامها الحكماء، ويرى الفيلسوف إبراهيــم فاضل أن السبب في ذلك يرجع إلى النرجسية في الحبّ، والأَثَرَة، والأنانية، والادّعــاء، والمصلحة الخاصة...، إلا أن الحكمة اعتزت بالفلاسفة الكلدان الذين

أسرهــم العاهل الفارسي (أحشورش في عام ٤٨٥ قبــل الميلاد) وأهداهم لوجهاء «أبديران» فــي «سوريــة الشمالية» كعبيد من جملة الهدايا التي كان يُغدِقها على وجهاء آسيا الصغرى المنتشريــن على طول طريقه إلى اليونان، وذلــك لمساعدته في حروبه ضدهم ولاسيّما بعد انكســار والده أمامَهم في معركــة (الماراتون) عام (٤٦٠ ق.م).. ومــع ذلك انكسر هو أمام اليونــان في معركــة (سلاميس) عام (٤٨٠ ق.م)، كما اعتــزت (الفلسفة. الحكمة) بالحكيم «طالــي» الكنعاني صاحب المدرســة المادية. الجدلية عــام (٥٨٠ ق.م).. ولكن المؤرخين (اللصوص) سرقوه بالحرف «S»، إذْ اعتاد مؤرخو اليونان ادعاء كل شيء لهم.. أو ربما أرّخوا لحكمــاء العرب كما أرّخوا لغيرهم من الشعوب والأمم. فلما كانوا يذكرون اسم أحد الحكماء يضيفون له الحرف «S» ليدل على أنه مذكر لا مؤنث، فصار اسم طالي. طاليس واسم أقليد. أقليدســ. واســم أميل. أميلوس، ولما جاء المؤرخون غيــر المتخصصين بالحكمة واللغة.. ظنوا أن طاليس وأقليدس وأميلوســ... وغيرهم يونان ونسبوهم إلى الإغريق بفضل الحرف «S» اللص الظريف.

فطاليســ اليونان هو فــي الحقيقة طالي الكنعاني من مدينــة «مَلَطَية» العربية السورية، وأقليدســ هو «آقليد» الســوري الصوري (أي من مدينة صــور)، وأميليوس هو أميل السوري الأفامي من مدينة (أفامية) في أواسط سوريّة.

وقد كتب إبراهيم فاضل عن هؤلاء والفلاسفة جميعهم، لأن المعرفة من وجهة نظره لا تكون حقيقةً إلاّ إذا كانت عاريةً.

كمــا كتب عــن الفلاسفة غير العرب لأنه يعتقد أن الفلسفة لا تعرفُ وطناً لأنَّها معرفة أو حكمــة، فهي في كل الأمم ولكل الأمم غيــر أنّ الشرائع القاسية في بعض العصور التاريخيّة حكمــتْ على المعرفة بما هــي فلسفة بالإعدام.. فتوارت الحكمةُ عن الأنظار، غير أن هناك مدرسة فكريّة عملت بسرّية تامّة من عام (٧٦٢م) إلى عام (٩٠٨م) في «مدينة الزهور»..

وأمَّا مبادئ هذه الفلسفة فهي من وجهة نظره تتلخَّص بما يأتي:

١. الحقُّ لا يُحْتكر، الحق للجميع.

٢. الحقُّ هو المعرفة، هو مقياسٌ لصحةِ أو خطأ الفكر.

٣. الخيرُ غايةٌ لا وسيلة (للحصول على المؤجّل).

٤. الخير والشرُّ نقيضان، لكل منهما دولة.

٥. دولةُ الخير لاوجود للجهل والباطل فيها.

٦. حريّةُ الإنسان تكمن في حرّية الرأي وحرية الاعتقاد.

٧. الأرض كلها أسرة واحدة لا يُشتّتها إلّا الجهل والأنانية.

٨ مَنْ قتل طفلاً بريئاً قتل الأسرةَ الأرضيةَ كلّها.

وقـد تعرّضَتْ هذه المدرسة إلى مسألـة إنشاء الدول، ويفصّل إبراهيم فاضل في هذه المسألة في كتابه (رحلات الجيداء) للبحث عن الحاكم العادل، في كتبه (الفلسفة تبحث- الرحلـة الأولى - الرحلة الثانية..) وكتاب (لقاءات الفلاسفة - اللقاء الأول - صدى اللقاء الأول) وكتاب (جـذور الفكر الإنساني).. وتحرير الإنسان من الخوارق... وغيرها، إذ يرى كثيريـن حاولوا وضع مخططات لدولـة أو مجتمع يخدم أغراضهَـم. وأفلاطون (الحكيم اليوناني) تصوّرَ مجتمعاً أرستقراطياً قوامه العبيد. ففشلَ في محاولات انقلابيةٍ ثلاث في جزيرة «صقلية» وبيع بيعَ العبيد. فاشتراه تاجر «ليبي» من «قورينا» ولما عَرف هويته أطلقَ سراحه. وهكذا يكون أفلاطون عتيقَ العرب. عتيقَ ليبيا. مع أنه عدوّ العرب وعدوّ الحرية والديمقراطيـة. وقد حاول إسقاط الديمقراطية في اختلاقه لقصّةِ «الحكم على سقراط» فجعل الديمقراطييـن يحكمون على «سقراط» ظُلْماً.. مع أنّ سقراط تحدى الديمقراطية علنـاً.. وقام أو اشترك في حـروب ضدّها إلى أن فشل.. وسقط بأيدي الشعب، وحُوكم ثم نـال جزاء أرستقراطيتـه العدوانية، والعامة لا يعرفون هذا عـن «سقراط» لأن أفلاطون سيطـر لمدة ألفيّ سنة على الرأي العام العالمي وكان سببـاً في تأخير الحضارة كل هذه المـدة كما أشـار فاضل إلى ذلك في كتابـه (لقاءات الفلاسفة)، وليسـ هذا انقلاباً في تاريـخ الفكر الفلسفي، بل هذه حقيقـة غفل عنها المؤرخون أو تغافلوا عنها خوفَ غضب المنتفعين بالفكر الأفلاطوني.

وكنـا قد ذكرنا آنفـاً أن رجلاً ليبياً أعتق أفلاطون، ففي ليبيا، أقيمت أوّل «جمهورية» في التاريـخ نحـو عام (٤٥٠ ق.م) ، وكان مركزها مدينة «برقة المرج» ثم «بني غازي» تحت اسم «قورينا» وعاش في ظل هذه الجمهورية حكماء عظماء منهم:

١. أرستيب الأب، وأرستيب الحفيد.

٢. أنْتِسّتين.

٣. هيجزّيا.

٤. تيودور.

٥. أنيسير... وغيرهم وغيرهم.

وأهم مبادئ المدرسة الفكرية الليبية في ظل الجمهوريّة:

١. التمتّع بالوقت الحاضر مع التحكم لضمان المستقبل.

٢. الأخـــلاق هي فرعُ الحكمة المثمر، والاستمتاع بالثمر هو الخيرُ الأوحدُ الذي ينبغي أن يُشتهى لذاته.

٣. اجتناب النّدم على ما فات لأنه أشد من الموت.

٤. يجب أن نعرف كيف نقود السفينة في الاتجاه الصحيح، لعلنا نتحكم بتقلبات الحظ.

٥. الاكتفاء الذاتي حرّية.

وقـــد ذكر إبراهيـــم فاضل هذه المبادئ في كتابه «مذكـــرات الفلسفة العربية»، ويضيف فاضـــل إلى ذلـــك أنه لما انتصـــرت الفلسفةُ «الأرسطيـــة» العدوانية علـــى شمالي إفريقيا بشخصية «الإسكنـــدر المقدوني» وشُحِذَتْ سيوفُ المقدونييـــن بالأساطير، وخُدِّرت عزائمُ الجماهير بكرامات الإسكندر، رفعتْ «قورينا» الراية البيضاء، ولكن «بطليموس الأول» حاكم مصـــر، وأحد قادة الإسكندر استولى عليها عام (٣٢٢ ق.م)، ومنحها الحكم الذاتي فانقلبت إلى ملكية، وحاولتْ «قورينا» التحرر من حكم «البطالمة» عدة مرات... ولكنها خضعتْ أخيراً لهم، عندما تزوج «بطليموس الثالث» ملكتهم «برينيكي» عام (٢٢١ ق.م).

وعنـــد وفاة «بطليموس أبيون» عام (٩٦ ق.م) سُلّمـــت «قورينا» إلى «روما» التي سمحت بـــإدارة شؤونهـــا بنفسها.. وفي عام (٧٤ ق.م) حُوِّل الإقليم إلـــى إدارة رومانية.. ثم تلته بقية الأقطار العربية، وغير العربية مثل فرنسا وبريطانيا ما بين عامي (٤٥ ق.م) وَ (٤٥م).

رصـــد الفيلسوف إبراهيم فاضل طريقة تناول كتّابنا المعاصرين لتاريخنا الفلسفي، فرأى أنَّ دراســـة الفلسفـــة مَثَلُها مَثَلُ دراسة الفنون بما فيهـــا الموسيقا، لا ينشط لها الفكرُ إلاّ بعد الاستقرار السياسي، وقيام الكيان الثابت للأمّة، لأنّ الفكر قبل هذا ينشطُ في ميدان التحرر السياســـي والفكري، والميدان المعيشي «الاقتصادي»، وقديماً قالوا: «المعدة الخاوية لا تقبل الحكمـــة».. ومع ذلك فقد بدأنا بدراسة الفكـــر العربي من خلال الكتب الأجنبية في مستهل القـــرن العشرين، فكنّا كالإنسان الذي أعطى ابنه لعـــدوّه ليدرّبه له.. أجل، استطاع التعصّب

الأوروبيُّ في مرحلة ما أن يُجَيِّر كل الفلسفةِ لليونان، وعلى نهجهم سار بعض دارسي الفلسفة العرب، ثم جاءت «مدرستنا الحديثة» التي تبحثُ عن الواقع بوسائل تقنيّة حساسة، بعيداً عن التعصبِ الجِهَويّ، فوجدت ما يأتي:

١. بـدأ الفكرُ العربي منذ نحو ثلاثـة عشر ألف سَنَةٍ شمسية بوساطـة ابتكار النظريات الهندسية -ومنها ما يتعلق بالمثلث قائم الزاوية- والتي بُني عليها علم الفلك.

٢. بحَثَ العرب في المادية الجدلية، والذرية، والنغمِ والرّقم منذ نحو أربعة آلاف سنة شمسية.

٣. كان التعليم خاضعاً للدولة في «إيبلا» منذ نحو أربعة آلاف وخمسمئة سنة، ولهذا دلالةٌ حضاريةٌ، يعرفها الباحثون.

٤. انتشـر الفكر «الأمّـي» أي المنادي بـ«أمة الأرض» نحو عام (١٩٢٠ ق.م) في مدينة «أور» علـى لسان «لامِـكَ» أستاذ «الخليل» منشّط مدرسة «حرّان» عـام (١٩٠٠ ق.م) وباني المدينـة المقدسة عاصمة الفكر الإنساني «أم القرى» عـام (١٨٨٥ ق.م) ومِنَ المؤسف أن النـاس تُطلـق لفظ «أُمِّيّ» اليوم على مَنْ لا يعرف القـراءة والكتابة... وهذه أيضاً من مخدّرات أعداء الفكر الإنساني الذي عبّر عنه أبو العلاء المعريّ بقوله:

ولو أنّي حُبيتُ الخُلْدَ فَرْداً — لمَا أحببتُ بالخُلْدِ انفرادا
فلا هَطَلتْ عليَّ ولا بأرضي — سَحَائبُ ليسَ تنتظمُ البلادا

فالخيـر لا يكـون خيراً إلّا إذا كان عميماً.. كالمعرفةِ تمامـاً، لا تكون كذلك إلّا إذا كانت كليّة في كلِّ زمانٍ وكلِّ مكانٍ.

ومازالـت الملاييـن تؤمُّ «أمّ القرى» معبـرةً عن وحدة الأسرة البشريـة، على الرغم من اختلاف الألوان والعادات والتقاليد.

وقـد نمى إلى علمي أن ثمّة جهوداً تُبذل لإعـادةِ كتابة «التاريخ العربي»، ولكني على علم أيضـاً بأنه لا يوجد خبراء في «علم التاريخ حياديون»، ولا يوجد نشاطٌ في الكشوف الأثرية، ولا توجـد في متناول الباحثين أجهزة لتقدير أعمار المـواد (كالفحم ١٤) وغيره، ولا توجدُ النيّةُ علـى إقامةِ «علم للتاريخ»... وما زالت المخدّراتُ الأوروبيـة والأمريكية الهجينةُ تُلهي الدمـاغَ العربيَّ وأعصابَهُ وحواسّهُ عن معرفة ذاتِه، تُلّهيهِ بألاعيبها الهادفةِ إلى السيطرة على

البشريـــة بما هي «نقود» بشريّة، لها وجهان، وجه فيه غبـــار الفوضى الفوضويّة، ووجهٌ عليهِ صـــدأ النظامِ الفوضـــوي.. والأيدي الملوثة بالفوضى المنظمة.. تحشـــو الأفواهَ فتسكت عن تِلاوة مقدَّساتِ الفكرِ والتاريخِ والدماغ العربي.

وإذا مـــا أردنـــا النهوض في المجالات كافـــة فعلينا أن نقرأ الفكـــر الإنساني عامة، والعربـــي خاصة، ببصيرتنا، لا ببصرنا، فعند هذه الإشكالية يستقر موضع الداء، ويكمن الدواء.

عمرو بن شأس الأسدي

شاعر الحب والحرب

(٠٠٠٠ - ٢٠هـ - ٠٠٠٠ - نحو ٦٤٠ م)

أحمد سعيد هواش

عمرو بن شأس بن عبيد بن ثعلبة الأسدي. أبو عرار. عاش في الجاهلية وكان ذا قدر وشرف في قومه، وابنه عرار الذي يكنّى به كان من جارية له سوداء وكانت زوجته تعيِّره به، أدرك الإسلام شيخاً كبيراً فأسلم وشهد وقعة القادسية، وله فيها شعر ويعد من الصحابة.

هو من الشعراء المخضرمين، وعدَّه ابن سلَّام من الطبقة العاشرة من فحول شعراء الجاهلية، وقال ابن سلام: كثير الشعر في الجاهلية والإسلام أكثر أهل طبقته شعراً وهو القائل:

إذا نحن أدلجنا وأنتِ أمامَنا ... كفى لمطايانا بريّاكِ هاديا

توفي نحو سنة ٢٠ للهجرة أي نحو ٦٤٠ للميلاد[١].

❁ ❁ ❁

شعره

يدور شعر عمرو بن شأس الأسدي على الفروسية ومفاخرها، وتمسكه بِمُثُلِ الفرسان وتقاليدهم، فمع الإقدام والشجاعة وضروب البطولة، وفاء وحياء والتزام بأقصى معاني الفتوة والمروءة...

والناظر في شعر عمرو بن شأس الأسدي يجده قد طرق أكثر الموضوعات التي يدور حولها الشعر الجاهلي، من وصف وغزل وفخر وحماسة وعناية بالحيوان والديار، وذكر

محاســن الخمر والرثــاء والمديح والحكمة على أن أجود شعره مــا قاله في الغزل والحرب، فشخصية عمرو هي شخصية الفارس البدوي بكل فتوته وفروسيته ومثله(٢).

الغزل في شعره

اشتهــر الشاعر عمرو بن شأس الأسدي بغزله وقد درج به في مستهل قصائده على عادة الشعــراء الجاهليين، إلا أنه تفرد بقصائد خاصة بالغــزل، وقد ورد اسم (ليلى) في أكثر من عشر قصائد منها قصيدة يقول في مطلعها:

أتـعـرفُ مـن ليـلى رُسـومَ مُعرَّسِ ... بَلِينَ وما يقدُمْ به العهدُ يدرسِ

وفي مطلع قصيدة أخرى يقول:

متى تعرف العينان أطلالَ دِمنةٍ ... لليلى بأعلى ذي مَعَارِكَ تَدمَعا

ومنها يقول:

فجـودا لليـلى بـالكرامة منكما ... وما شئتما أن تمنعا بَعْدُ فامنعا
وما زال يُزجي حُبُّ ليلى أمامَهُ ... وليدينِ حتَّى عُمرُنا قد تَسَعْسَعَا
تـذكـرتُ ليـلى والـمطـيُّ كأنها ... قَطَا مَنْهَلٍ أمَّ القِطَاطَ فَلَعْلَعَا

إلى أن يقول:

وما جأبةُ القرنينِ أدماءُ مُخرفٌ ... تَـرَعّى بـذي نخلٍ شِعابًا وأفرُعا
بـأبعـدَ مـن ليـلى نَـوالاً فلا تكنْ ... بـذكـراكَ شيئاً لا يواتيكَ مولَعَا

ثم يأتي على الموضوع الذي يطرقه وتلك نماذج قليلة من ذكر محبوبته (ليلى)، ونحن لا نعلم أنــه أحب فتــاة باسم (ليلى)، ونعتقد أن ورود اسم ليلى بهــذه الكثرة هو محاولة لإخفاء اسم حبيبتــه الحقيقية وهذا معروف لــدى شعرائنا العرب القدامى... وجل ما ورد في سيرته أنه أحب فتاة عامرية وتجلّت في حبه المروءة والشهامة.

ولعل في قصة حب الفتاة العامرية وتعلقه بها وشعره فيها مصداقاً لمروءته وحيائه، وفيها قال هذه القصيدة التي نختار منها قوله:

إذا نـحن أدلـجـنـا وأنــتِ أمَـامـنـا ... كفى لـمطـايـانـا بـريَّـاكِ هـاديَـا

أليس يـزيـد العيسَ خِـفَّـةَ أذرعٍ — وإن كُنَّ حَسْرى أن تكوني أماميا
أعــدُّ الليـالي ليـلـةً بـعـد ليلـةٍ — وقـد عشت دهـراً لا أعـدُّ اللياليا
فما مسَّ جِلْدي الأرضَ إلا ذكرتُها — وإلَّا وجــدتُ طيبها فـي ثيابيا
ولـولا اتـقـاءُ اللّهِ والعَهْدُ قـد رأى — مـنـيّـتَـهُ مـنّـي أبـوكِ اللَّيـاليَـا

فاتقــاء الله والعهد حالا بينه وبين غزو قومهـا، ففي سجايا عمرو في جاهليته شيء من أخلاق الإسلام(٣).

وقال في امرأته أم حسان:

ألـم تعلمي يـا أمَّ حـسَّـانَ أنَّـنـي — إذا عَـبْـرةٌ نَهْنَهْتُها فـتـخـلَّتِ(٤)
رَجَعْتُ إلى صَدْرٍ كجرّةِ حَنْتَمٍ — إذا قُرِعتْ صِفْراً من الماء صَلَّتِ(٥)

وبذلــك تــرى أن غزل الشاعر عمرو بن شأس الأسدي جميــل حيث سار نسيبه في مطلع القصائــد، وأحياناً يستغرق فيه حتى لتصبح القصيــدة كأنها غزلية لولا أن يتداركها ببضعة أبيات بالفخر بنفسه وبقومه، وشعره الغزلي عفيف على طريقة الشعراء العذريين فيه المروءة والشهامة والحياء. إنها أخلاق الفرسان.

الحب الأسري في شعره

ورد فــي شعر عمرو بن شأس الأسدي ذكر لزوجته أم حســان التي طلقها لسوء معاملتها لابنــه عراراً المولود له من جارية ســوداء كانت تعيِّره به، وكذلك ورود ذكر لابنته شوكة حيث قال:

ألـم تعلمي يا شَوكُ أنْ رُبَّ هالِكٍ — ولـو كَـبُـرتْ رُزْءاً عـلـيَّ وجَـلَّـتِ

ويبدو أن شوكة هذه من زوجته أم حسان، وكانت امرأة من رهطه واسمها حية بنت الحارث بن سعد، وكان عمرو يحبها ويؤثرها إلا أنها كانت تبغض ابنه (عرار) فحاول الشاعر أن يصلح بينهما إلا أنه لم يوفق فطلقها ثم ندم ولام نفسه.

أمــا عــرار بن عمرو بن شأس، فقد كان رجلاً فصيحاً سيــداً شريفاً، وكان أبوه يحبه ويؤثره وفيه يقول من قصيدة بعنوان (لا تهينوا عراراً) أوردها محمد مهدي الجواهري في جمهرته(٦):

أرادتْ عِـرَاراً بـالهَـوانِ، ومَـنْ يُـرِدْ — عِـرَاراً لعمري بالهَوانِ فقد ظَلَمْ

فإنْ كُنْتِ منِّي أو تريدينَ صُحْبَتي فَكُوني لَهُ كالسَّمْنِ رُبَّتْ له الأدمْ
فـإنَّ عِـرَاراً إنْ يكنْ ذا شكيمةٍ تُعانيَنها مِنْهُ فَمَا أَمْلِكُ الشِّيَمْ
وإنَّ عِـرَاراً إنْ يَكُنْ غَيْرَ واضحٍ فإني أحبُّ الجَوْنَ ذا المنكبِ العَمَمْ[٧]
وإنِّي لأعطي غَثَّها وسَمِينَها وأَسْري إذا ما الليلُ ذو الظُّلمةِ ادلهمْ[٨]

وقال أيضاً الشاعر عمرو بن شأس الأسدي في زوجته أم حسان:

تذكَّرَ ذكرى أمِّ حَسَّانَ فاقشَعَرْ على دُبُرٍ لما تَبَيَّنَ ما ائْتَمَرْ
فكِدتُ أذوقُ الموتَ لو أنَّ عاشقاً أمرَّ بموسَاهُ الشَّواربَ فانتحَرْ
تذكرتُها وَهْناً وقد حالَ دونَها رِعانٌ وقيعانٌ بها الزَّهْرُ والشَّجَرْ
فكنتُ كذاتِ البَوِّ لما تذكَّرَتْ لها رُبَعاً حَنَّتْ لمعهدِهِ سَحَرْ
حفاظاً ولم تَنزِعْ هوايَ أثيمةٌ كذلك شأوُ المرءِ يخلِجهُ القَدَرْ

الفخر

الفخر ظاهرة معروفة في الشعر العربي القديم، وقد سار شاعرنا عمرو بن شأس الأسدي على نهج أسلافه الشعراء العرب، فافتخر بنفسه وقومه بشعر قوي يظهر فيه بأسه وشجاعته وقومه في مقارعة خصومهم ولاسيّما بعد أن كثر عددهم. فيأتي الشاعر عمرو بن شأس الأسدي على ذكر حروب قومه مع آل كندة، والغساسنة فيقول:

ونحن قتلْنَا الأجدلَيْن ومالكاً أبا مُنْذرٍ والجمعُ لم يَتَزَيَّلِ
وحُجْراً قتلنا عُنوةً فكأنَّما هوى من حَفَافَيْ صعبةِ المُتَنَزَّلِ
فما أفلحتْ في الغزو كندةُ بعدها ولا أدركوا مثقالَ حَبَّةِ خردلِ
سوى كلماتٍ من أغانيِّ شاعرٍ وقتلى تمنَّى قتلها لم تُقَتَّلِ
ونحن قتلنا بالفرات وجزعِهِ عَدِيّاً فلم يُكْسَرْ به عُودُ مَرْمَلِ

ويفتخر الشاعر عمرو بن شأس الأسدي بشجاعة قومه بني أسد في قتالهم الغساسنة وقتلهم عدياً ابن أخت الحارث بن أبي شمر الغساني، وكان قد غزاهم فأوقعوا به وبجيشه، ويحدد موضع تلك المعركة بالفرات ويصور قوة جيش الغساسنة وكيف صبر قومه في المعركة وانتصروا عليهم[٩] بشجاعتهم وصبرهم.

وقـــد سجل شعـــر عمرو بن شأس جانباً من تلك الأحـــداث فلنسمعْه يقول مذكّراً بمفاخر قومه في قتالهم الغساسنة:

بـنـي أسـدٍ هـل تعـلـمـونَ بـلاءَنـا ... إذا كـان يــومٌ ذا كـواكـبَ أشـنـعـا
إذا كـانـت الـحُـوُّ الـطـوالُ كـأنـمـا ... كساها السِّلاحُ الأرجوانَ المضَلَّعا[١٠]
وغَـسَّـانَ حـتـى أسـلـمـتْ سَـرواتُـنـا ... عَدِيّاً وكان الموتُ في حيث أوقعا[١١]
ومن حُـجُـرٍ قد أمكَنْتكم رماحُنَا ... وقد سَارَ حَولاً في مَعَدٍّ وأوضَعَا[١٢]
ضربنا يَـدَيْـهِ بالسيوف ورأسَـهُ ... غدَاةَ الوغى في النَّقْعِ حتى تكنَّعا[١٣]

وقال مفتخراً بمنزلة قومه بني أسد وحلمهم وبأسهم:

نـحـن الـذيـن لِحلْـمـنـا فضـلٌ ... قِـدْمـاً وعـنـد خـطـيـبـنـا فَـصْـلُ
ولـنـا مـن الأرضـيـن رابـيـةٌ ... تـعْـلـو الإكـامَ وقُـودُهـا جَـزْلُ
ولـنـا إذا ارتـحـلـتْ عشـيـرتُـنـا ... رَحْـلٌ ونـحـن لـرَحْـلِـنـا أَهْـلُ
لسـنـا نـمـوتُ عـلـى مضـاجـعِـنـا ... يـا لـيـلَ (بَــلْ) أدواؤنـا الـقـتْـلُ

وأن قومه شجعان فرسان فيقول:

نقيمُ بدارِ الحَزْمِ ليس مُزيلُنا ... مُقاساتُنا فيها الشصائصَ والأزلا
لـنـا الـسـورةُ العُليا وأولُ شَـدّةٍ ... إذا نحن لاقينا الفوارس والرَّجْلا
نفينا سُليماً عن تِهامةَ بالقَنَا ... وبالجُرْد يَمْعَلْنَ السَّخاخَ بنا معلا[١٤]

وشباب القبيلة شجعان يحملون السيوف والرماح السمر الهندية فيقول:

بكلِّ فتىً رخوِ النِّجاد سَمَيْدَعٍ ... وأشيبَ لم يُخلقْ جباناً ولا وَغْلا
بـأيـديـهُـمُ سُـمْـرٌ شِـدادٌ مُـتُـونُـهـا ... من الخطِّ أو هنديةٌ أُحدثتْ صَقْلا

وقد يلجأ إلى الحكمة في أثناء فخره فيقول:

إذا ما فـرغْـنـا من قِـراعِ كتيبةٍ ... صرفنا إلى أخرى يكونُ لهم شُغْلا
وعـاذلـةٍ هَـبَّـتْ بـلـيـلٍ تـلـومُـنـي ... فلما غَلَتْ في اللَّوم قلت لها: مَهْلا
ذَريـنـي فإني لا أرى الموتَ تاركاً ... بخيلاً ولا ذا جُـودَةٍ ميتاً هَـزْلا

وبذلـــك يدل شاعرنا عمرو بن شأس الأسدي على أنـــه فارس وشجاع، ولا عجب فهو من بني أسد الشجعان.

عمرو بن شأس الأسدي الشاعر المحارب في (القادسية)

شاركت بنو أسد في الجهاد بعد دخولها الإسلام الحنيف، وأبلت في معركة القادسية بلاءً عظيماً وقدمت خمسمئة شهيد في ذلك اليوم، وقد حضر عمرو بن شأس تلك الوقعة وصوَّر المعركة، وما أبلى وقومه فيها أدق تصوير، أوضح ما لقيه الفرس من شدة قومه وبطولة فرسانهم، فقتلوا قادة الفرس من مثل رستم، وهرب فريق آخر منهم البيرزان، والهرمزان، ويتغنى الشاعر عمرو بن شأس بذلك اليوم فيقول:

جَلبنَا الخيلَ من أكنافِ نِيْقٍ ... إلى كِسْرى فوافقها رِعَالا[١٥]
وداعيةٍ بفارسَ قد تَركنا ... تُبَكِّي كلما رأتِ الهلالا
قتلنا رُستماً وبنيه قَسْراً ... تثيرُ الخيلُ فوقَهُم الهيالا[١٦]
تركنا منهمُ حيث التقينا ... فِئَاماً ما يريدونَ ارتحالا
وفَرَّ البيرُزانُ ولم يُحامِ ... وكان على كتيبته وَبَالا[١٧]
ونجَّى الهُرْمُزانَ حِذَارُ نفْسٍ ... ورَكْضُ الخيلِ مُوصِلَةً عِجَالا

وقال عمرو بن شأس الأسدي يفخر ببطولته يوم (أرماث) في موقعة القادسية:

تذكَّرتُ إخوانَ الصفاءِ تيمَّمُوا ... فوارسَ سعدٍ واستبدَّ بهم جهلا[١٨]
ودارتْ رَحى المَلْحاءِ فيها عليهمُ ... فعادوا خَيَالاً لم يُطيقوا لها ثِقْلا[١٩]
عشيةَ أرماثٍ ونحنُ نذودُهُمْ ... ذِيادَ الهوافي عن مشاربها عَكْلا

فالشاعر يفخر بشجاعة بني قومه التي أظهروها في يوم أرماث وهو أول يوم من أيام القادسية يسمونه يوم أرماث وهو جمع رمث اسم نبات بالبادية، وذلك في أيام عمر بن الخطاب رضي الله عنه وإمارة سعد بن أبي وقاص.. وقد كان يوم أرماث سنة (١٤هـ) وكان يوماً مجهداً فرجع المسلمون ورجع المجوس كلٌّ إلى مواقعه الأولى، وقد قُتل من بني أسد يوم أرماث خمسمئة شهيد من الآلاف الثلاثة، فحملت بنو أسد عبء ذلك اليوم عن الناس وكان عاصم بن عمرو حامي الناس الذي ردَّ عادية المجوس عنهم[٢٠]، فقال عمرو بن شأس الأسدي:

لقد عَلِمَتْ بنو أسَدٍ بأنَّا ... أولو الأحلامِ إن ذَكَروا الحُلوما
وأنَّا النازلون بكلِّ ثَغرٍ ... ولو لم نُلْفِهِ إلا هَشيما

تــرى فيهـا الـجيــادَ مُـجلِّحـات تُنَهْنِـهُ عـن فـوارسـهـا الخصوما
بـجـمـعٍ مـثـل سـلـمِ مُكْـفَـهـرٍّ تُشبِّهُهُـم إذا اجـتـمعـوا قُـرُومـا
بـمـثـلـهـمُ نُـلاقـي يــومَ هيـجٍ إذا لاقـيـتَ بـأسـاً أو خـصـومـا
نـفـيـنـا فـارسـاً عـمَّـا أرادتْ وكـانـتْ لا تـحـاول أن تـرِيـمَـا

وبذلك تثبت قبيلة بني أسد بطولة وشجاعة وفروسية، حيث حملت عبء يوم أرمات وقاتل أبطالهـا بسيوفهم وشعرهـم وانتصروا على الفرس، وقد خلَّد ذلـك العمل البطولي الشاعر الفارس عمرو بن شأس الأسدي فهو بحق شاعر الحب والحرب.

المراجع

(١)- الجمهـرة، مختـارات من الشعر العربي، محمد مهـدي الجواهري، الجزء الثانـي، القسم الأول، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠م.

(٢)- شعر عمرو بن شأس الأسدي، الدكتور يحيى الجبوري، جامعة بغداد ١٩٧٦م.

(٣)- القادسية، أحمد عادل كمال، دار النفائس، بيروت، الطبعة الثامنة، ١٩٨٦م.

الهوامش

(١)- الجمهـرة مختارات مـن الشعر العربي، محمد مهـدي الجواهري، الجزء الثاني، القسـم الأول، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠.

(٢)- من مقدمة كتاب شعر عمرو بن شأس الأسدي، الدكتور يحيى الجبوري، جامعة بغداد، ١٩٧٦م.

(٣)- المصدر السابق.

(٤)- نهنهتها: كففتها.

(٥)- الحنتم: جرار خضر تضرب إلى الحمرة. صلَّت: صوَّتت.

(٦)- الجمهرة، مصدر سابق، ص ٧٥.

(٧)- الجون: كل لون أسود مشرب حمرة، أو سواد خالطه حمرة. والعمم: المرتفع العظيم من الرجال وغيرهم وكذلك الجسم التام.

(٨)- ادلهم: اشتدت ظلمته وحلكت.

(٩)- شعر عمرو بن شأس الأسدي، ص٨.

(١٠)- الحو: جمع أحوى أي الخيل السود قد صبغت بدم الأعداء حتى صارت كالأرجوان.

(١١)- غسان: اسم ماء نزل عليه قوم من الأزد فنُسبوا إليه وغسان اسم قبيلة.

(١٢) معد: قبيلة نسبة إلى مَعَدٍّ بن عدنان.

(١٣)- تكنع: خضع ولان.

(١٤)- السخاخ: الأرض اللينة الحرة.

(١٥)- نيق: عين ماء بإِضَم. وإِضَم جبل لأشجع وجهينة، وقيل إِضَمٌ وادٍ دون المدينة.

(١٦) الهيال: التراب أو الرمل المهال أي المنصب.

(١٧)- رستم والبرزان والهرمزان: قادة الفرس في يوم القادسية.

(١٨)- سعد: قبيلة الشاعر بنو سعد بن ثعلبة بن دودان بن أسد.

(١٩)- الملحاء: كتيبة كانت لآل منذر.

(٢٠)- القادسية، أحمد عادل كمال، ص١٤٤.

الدكتور عفيف البهنسي
والموقف القومي في الفن

محمد طربيه

إذا كان المرحوم الدكتور عفيف البهنسي (١٩٢٨ - ٢٠١٧م) يوصف بالموسوعية فإنَّ تلك الموسوعية تتضمن الدلالتين الأفقية والشاقولية معاً، ذلك أن الدكتور البهنسي قد أصدر خلال سني حياته التي شارفت على التسعين، سبعين مؤلفاً في مختلف حقول الفن والعمارة والأدب والتراث والتاريخ منها ما هو موضوع ومنها ما هو مترجم ومنها ما هو معاجم للفن والعمارة أو للخط والخطاطين، ومنها ما هو معاجم لمصطلحات الفنون، ولم تصدر هذه المؤلفات السبعون في عاصمة عربية واحدة، بل صدر بعضها في كل من القاهرة وبيروت وبغداد والكويت والشارقة وتونس والرباط وطرابلس الغرب إضافة إلى دمشق طبعاً وفيها صدرت معظم كتبه، كما أن بعضها صدر في عواصم أجنبية كلندن وباريس وغيرهما.

أمَّا الوظائف والمهام التي شغلها فكان أوّل مدير للفنون الجميلة في وزارة الثقافة السورية (١٩٦٢ - ١٩٧١م) ثم كان مديراً عاماً للآثار والمتاحف في الوزارة نفسها (١٩٧١ - ١٩٨٩م)، وقد مارس تدريس تاريخ الفن والعمارة في كليتي الفنون الجميلة والهندسة المعمارية في جامعة دمشق وفي قسمي التاريخ والآثار بكلية الآداب في جامعة دمشق، كما حاضر في جامعات عربية متعددة، وشارك في مؤتمرات عربية وإقليمية ودولية في شؤون الفن والعمارة وحصل على عدد كبير من الأوسمة والميداليات من دول عربية وأجنبية ومنظمات دولية تقديراً لنشاطه الثقافي وجهوده العلمية والعملية في مجالات الآثار والفنون وتاريخ الحضارة.

أما على الصعيد الوطني فقد أسهم في تأسيس عدد من مراكز الفنون التشكيلية ومعاهد الآثار والمتاحف والفنون التطبيقية، وفي تأسيس عدد كبير من المتاحف في مختلف محافظات القطر العربي السوري ومدنه.

وبهذا المعنى فإنه يمكن القول إن نشاط البهنسي لم يكن مقتصراً على التأليف والترجمة أي لم يكن نشاطاً نظرياً فحسب، وإنما أيضاً كان نشاطاً عملياً بامتياز.

أمَّا من حيث الدلالة الأخرى للموسوعية والتي أسميناها الدلالة الشاقولية فإنه يمكن الإشارة وبكثير من الاطمئنان والثقة إلى جدة الأبحاث التي قدّمها في إصداراته ونوعية المواضيع التي تناولها في كل إصدار، والمناقشة العميقة للأفكار والمعلومات الواردة في كل منها مع الحرص الشديد على الدقة والتوثيق. أضف إلى ذلك أن المواضيع التي تناولها في كتبه -إضافة لجدتها ونوعيتها- فإنها من طرف آخر تلبي حاجة روحية وحضارية عند المتلقي وتجيب على كثيرٍ من الأسئلة التي تشغل بال المثقف العربي والقارئ العربي عموماً مما قل أن يتيسر في كتب المؤلفين الآخرين، ولا سيما لجهة المثاقفة والعلاقة مع الآخر وحوار الحضارات، وقد ساعده على ذلك إتقانه للّغات الأجنبية، ولا سيما الفرنسية حيث عاش في فرنسا ردحاً من الزمن، وحصل على الدكتوراه في تاريخ الفن من جامعتها المعروفة السوربون عام (١٩٦٤م) بدرجة شرف وعلى دكتوراه دولة أيضاً من الجامعة نفسها عام (١٩٧٨م).

❁ ❁ ❁

ومن الملاحظ أن البهنسي لا يتناول فناً واحداً من الفنون الجميلة بل يتناول فنوناً عدة كالتصوير والنحت والعمارة والخط في مختلف مراحلها وعلى تعدد مواطنها، لكن الأهم من ذلك أنه يدرسها لا بصفتها مظاهر تزيينية زخرفية أو مجرد أعمال فنية حرفية أو تقنية، بل بصفتها جزءاً من تاريخ الحضارة ووجهاً من وجوهها المتعددة ودلالة من دلالاتها البينة، وبهذا المعنى فإنَّ دراسة البهنسي للفنون بمختلف أنواعها وأشكالها وتجلياتها إنما كانت تتم في إطار ثقافي عام وضمن مدى حضاري فسيح معتمداً في ذلك على المقارنة والاستنتاج والتحليل إضافة إلى الذوق الفني الشخصي، وهذا ما عبّر عنه في مقدمته لكتابه الموسوعي «تاريخ الفن والعمارة» حيث قال «إنَّ أهمية الفن هي في ارتباطه الجوهري بالزمن، ففي كل مرة يمتد فيها العمل الفني في جذور الماضي إلى مجاهل المستقبل ينفتح طريق في حياة الفنان وجمهوره تتكشف فيه آفاق جديدة لولاها لأصبح الإنسان أسير يومه قلقاً على مستقبله، ساكناً لا يسجل جديداً في تاريخ وجوده».

ولعـل استعراضـاً سريعاً لأبرز مؤلفاتـه يعطينا الدليل على صحة مـا نقول فهذه بعض عناويـن كتبه على سبيل المثال لا الحصر «الفن عبر التاريخ» -دمشق (١٩٦٠م)، قضايا الفن الحديـث- دمشـق (١٩٦٢م)، تاريخ الفن في العالم -دمشـق (١٩٦٦م)، الفن والثورة- بغداد (١٩٧٣م)، الفن والاستشراق- بيروت (١٩٨٣م)، العمارة والمستقبل- الشارقة (٢٠٠٣م)، الفن العربي بين الهوية والتبعية- القاهرة (١٩٩٧م)...إلخ.

❀ ❀ ❀

لكـن ما يلفت النظر ويبعث علـى الدهشة أكثر فأكثر هو موقف البهنسي من العلاقة بين الفـن والقومية ولا سيما فيما يتعلق بالفن العربي والقومية العربية، فهو لا ينظر إلى العروبة من خلال ارتباطها بالإسلام أو بأي من الديانات السماوية السابقة أو الوضعية بل ينظر إليها كمفهوم أوسع مدى وأكثر عمومية وأعمق إغراقاً في القدم من الناحية التاريخية بحيث يصل إلى عهـود الآراميين والآشوريين والكلدان وسواهم، ومتطاول في المساحة الجغرافية بحيث يغطـي أجزاء كبيرة مـن آسيا وإفريقيا معاً، وهو يعزو كثيراً مـن مظاهر الفن عند الشعوب والأقـوام الأخرى ولا سيما الأوروبيين في ماضيهم وحاضرهـم إلى الحضارة العربية والفن العربي فمن بين كتبه السبعين تبرز أسماء كتب بهذا الخصوص تفوق العشرين عداً مما يشكل مـا يقرب من ثلث إنتاجه وهذه بعض أسمائها وكلها تشيـر إلى أهمية وأسبقية الفن العربي على فنون الأقوام والشعوب الأخرى كلها وهـي:

- الفنون التشكيلية في سورية، دمشق (١٩٦٠م).
- الفن الحديث في سورية، دمشق (١٩٦٤م).
- الفن والقومية، دمشق (١٩٦٥م).
- الفن الإسلامي، دمشق (١٩٦٨م).
- أثر العرب في الفن الحديث، دمشق (١٩٧٠م).
- علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي، بغداد (١٩٧٢م).
- الأسس النظرية للفن العربي، القاهرة (١٩٧٤م).
- جمالية الفن العربي، الكويت (١٩٧٩م).
- الفن الحديث في البلاد العربية، تونس (١٩٧٩م).

- الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه، دمشق (١٩٨٣م).
- الخط العربي، دمشق (١٩٨٤م).
- فلسفة الفن عند أبي حيان التوحيدي، دمشق (١٩٨٧م).
- الجامع الأموي الكبير، دمشق (١٩٨٨م).
- العمارة العربية الجمالية والوحدة والتنوع، الرباط (١٩٩١م).
- الفكر الجمالي عند أبي حيان التوحيدي، القاهرة (١٩٩٧م).
- الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، القاهرة (١٩٩٧م).
- جمالية الزخرفة العربية، بيروت (١٩٩٨م).
- دمشق الشام، تونس (١٩٨٠م).
- القصور الأموية، دمشق (١٩٨٧م).

إضافة إلى كتب صادرة عن وزارة السياحة في دمشق يختص كل منها بمنطقة من مناطق القطر العربي السوري، وحتى الكتب التي لا تتعلق مباشرة بالعروبة والفن فإنه يُلحق بها أبحاثاً تتعلق بذلك كما في كتابه (الفن والثورة) الذي يخصص فصله التاسع والأخير للحديث عن القومية والفن العربي.

❁ ❁ ❁

وعلى الرغم من أهمية الموضوعات في هذه الكتب التي نشرت في معظم العواصم العربية والتي تبلغ العشرين كتاباً كما أسلفنا - ولا سيما بالنسبة إلى المثقف العربي والقارئ العربي عموماً كمسألة منع التصوير التشبيهي، وجماليات الخط العربي وفن الرقش والأرابيسك وخصائص العمارة العربية والإسلامية والفروق بين الفن الشرقي عموماً والأوروبي...إلخ- أقول على الرغم من ذلك كله فإنَّ المرء لا بد أن يلاحظ نزوعاً قومياً جارفاً وحماسة متقدة للعروبة تتجاوز أحياناً مقتضيات البحث العلمي المجرد والحياد العلمي المطلوب في البحث تغليباً للعواطف القومية والمشاعر الدينية إلى حد يمكن أن نسميه الوهم القومي، ولعل ذلك يتبدَّى أكثر ما يتبدى في الكتاب الموسوم بـ«أثر العرب في الفن الحديث» والذي سيكون مدار بحثنا، حيث يعد المؤلف فيه أن التأثر الأوروبي بالفن العربي أو بالأصح تأثر الفنانين الأوروبيين بمظاهر الفن العربي هو نوع من الاستشراق إذ يقول: «وهكذا فإن الاستشراق في

بدايـة هـذا العصر، لم يحمل طابعاً واضحاً بل كان أشبـه بمنافذ تفسح المجال أمام الفنان الغربـي للتطلع إلى عالم جديـد فيه من الطمأنينة ومن البساطة ومن السحر ما هو ضروري للغرب الـذي كان يصعد بحماسة على سلم المخاطرات الحضاريـة، وقد ازداد تعلق الفنان الغربي بالشـرق العربي مع ازدياد شعوره بالأزمة، وبدا ذلك واضحاً في مجال الفن، فلو أننا أعدنا النظر إلى جميع الاتجاهات الفنية الحديثة لتبين لنا أن فلسفة الفن العربي كانت إلى حد بعيد وراء أكثر مظاهر الفـن الحديث كمدرسة الأنبياء والوحشية والتكعيبية والبيكاسية وماتيسـ وبول كلي... عدا مئات من الفنانيـن الأوروبيين الذين مارسوا الموضوعات العربية والأساليب العربية». أثر العرب في الفن الحديث، (ص٤٢).

ويضيـف في مكان آخر بصيغة أكثر عمومية وأوسـع شمولاً «لقد بلغ أثر العرب في هذا القرن حداً واسعاً جداً في مجال الفن، فقلّما نجد فناناً مشهوراً من الفنانين الغربيين لم يقتبس عن العرب فنهم أو جوّهم أو تقاليدهم» حتى إنّه يقول إن الفنان الأوروبي سيروزيه الذي كان زعيم مدرسة تسمى مدرسة الأنبياء في الفن التشكيلي «قد اختار اسم نبي من العربية وأطلقه علـى أعوانه منـذ عام (١٨٨٨م) كرمز لـدور كل منهم... ولم يكن الأنبيـاء مبشّرين ولكنهم نشـروا بعض آرائهم في المجلة البيضـاء إلا أنهم كانوا ضمن حدود الإيمان الخاص والتبتل الشبيه بتبتّـل الصوفيين... إلخ» وهو يربط بطريقة مفتعلة وغير مقنعة بين تصرفات هؤلاء الفنانيـن «الأنبيـاء» وسلوكهم وبين الصوفية العربية بهدف الفنـاء في الله والتوحد معه، إذ يقول «لعل تلك الجماعة من الفنانين الذين اعتكفوا في أماكن سرية، وفتحوا قصص الشرق وكتبه المقدسـة، وقرؤوها بلغتها العربيـة أو العبرية، وتمثلوها وارتـدوا الملابس الشرقية والعربيـة، وتكلموا ألفاظاً غير مفهومة لعل هؤلاء قـد مارسوا أيضاً طقوساً أخرى للاتصال بالله فيشعرون أنهم وصلوا مرتبة الأنبياء». أثر العرب في الفن الحديث (ص١٠٨).

والأطـرف من ذلك أنه يعد الفـن العربي الذي صور «أطرافـاً مقطوعة من حيوان ما، ووضـع أطرافاً لحيوان آخر مكانها أو إلى تمثيل حيوانـات أسطورية كعصفور برأس إنسان أو أسـد مجنح أو نوع من الجن ممن لا يشبهون الصورة السوية» عدّ ذلك كله أساساً سوريالياً مرتكزاً إلى فكرة وحدة الوجود العربية – الإسلامية، ومصدراً اقتبسته السوريالية في الغرب معقبـاً بالقول «مما لا شك فيه أن سوريالية الفن العربي هي أقرب إلى سوريالية بيكاسو من سورياليـة دالي» (صـ١٨٨)، وإن المرء ليتساءل هل يمكن أن نطلـق على الرسومات العربية وصف سوريالية، والسوريالية لـم تظهر بعد كمذهب فني وأدبي؟ أليس ظهور السوريالية في

الغرب له مقتضياته وظروفه وأهمها مضاعفات الحرب العالمية الأولى وانتشار مبدأ التحليل النفســي الفرويدي، ومن ثمَّ ما هي وجوه تأثر السورياليين الغربيين بالفن العربي وهم الذين تفصلهم عنه مئات السنين؟

بالمقابــل فإنَّ البهنسي يشير إلى طائفة أخرى من الفنانيــن المستشرقين بعد أن يصور الاندفــاع الغربــي للاهتمــام بالشرق إذ يقــول «إن الشرق لــم يكن يثير اهتمــام الغرب إلا بميزاتــه التاريخية والأثرية، وعاداته الخاصة والمعروفــة والمنتشرة ولكن مما يؤسف له أن بعضــ الفنانين قد انحرفوا عن أهدافهم فمضوا إلى الشرق كي يصوروا الفقر والتخلف في موضوعــات الشحاذين والبدو والفلاحين الفقراء، فقد شوهت موضوعاتهم هذه فكرة الغرب عــن الشرق إذ أصبــح في نظرهم مركزاً للتخلف والفقر عوضاً عــن أن يكون مركزاً للروائع والخيال». أثر العرب في الفن الحديث، (٧٨).

❁ ❁ ❁

إنَّ البهنسي على الرغم من تعميماته أنَّه ليس هناك فنان أوروبي أو غربي إلا واستفاد من الفن العربي واستلهمه وتأثر به، فإنه يخصص ثلاثة من أبرز الفنانين الأوروبيين بدا تأثرهم حسب رأيه أوضح بكثير من غيرهم وهم هنري ماتيس الفرنسي وبيكاسو الإسباني الأندلسي وبــول كلي السويسري الألمانــي، وهذا كما يرى كاف للتأكيد على أثر العرب في فن التصوير الغربي في هذا العصر كما يقول. (ص١٥١).

فعــن ماتيس يقول «أصبح مؤكــداً أن ماتيس كان يعيش بعمق حــالات انجذاب نحو مظاهر وآثــار الفن الإسلامي بــل إننا لنتصور ماتيس وقد شعر دائماً أنّــه منسوب إلى الفن العربي وأن خياله الذي كان يمتد دائماً نحو العالم العربي قد وجد أخيراً حقيقته...»، ويضيف: «أنقذ ماتيس نفســه من قتام المدينة وظلالها هارعاً نحو الهــواء الطلق، نحو الشمس الساطعة اللافحة حول المتوسط، هناك اكتشف اللون النيّر، هناك عاش سعادة الهدوء وصوفية الوجود» (ص١٥٨).

وعن بول كلي يقول «إن كلي ابن الحضارة الغربية القلقة باتجاهه نحو الفن العربي وتمثله لــه بهذا الشكل يعطي الدليــل القومي على أن الشرق يحمل دائماً عــلاج كل تعب إنساني»، ويضيــف في فصل عنوانه «العروبة في فن كلي» ما نصه «ولا بد من الاعتراف على أي حال مــن أن نتاج بول كلي أقنعنــا بصورة قاطعة أن الفن العربي قادر على توليد أساليب لا حصر لها أساليب موزعة بين الحقيقة والخيال، بين التجريد والرمز».

أمّـــا بابلو بيكاسو فلا يكتفي المؤلف بإبراز أوجه تأثره في فنه بالعروبة والفن العربي بل ينسبه إلى العرب عرقاً ودماً، إذ إنّه بعد أن يمهد لأثر العرب في إسبانيا بشكل عام ولا سيما فـــي الفن والعمارة والعـــادات واللغة يشير إلى ولادة بيكاسو في ملقـــة وبالقرب من القصبة وهـــي القلعة العربيـــة الباقية في ملقة التي امتد حكم العـــرب المسلمين لها آماداً أطول من غيرهـــا من المدن، وينتحل لبيكاسو نسباً عربياً إذ يقـــول: «إذا أردنا إعادة النظر في تسمية Picasso وجدنا أن هذه الكلمة تكاد تكون من أصل غير إسباني ذلك أنه لا يوجد أبداً في اللغة الإسبانية س س مضاعفة، ولذلك فإننا نزعم أن هذه التسمية وهي اسم أمه سليلة الأندلسيين محرَّفة عن اسم عربي ومن المحتمل أن هذا الاسم هو (بي قاسم) وذلك للأسباب الآتية:

١- إن اســـم (أبو قاسم) أو (أبو القاسم) كان شائعاً جداً لدى العرب الأندلسيين لأنه كنية الرسول العربي، وقد ترجم الإسبان هذا الاسم دائماً مع بعض التحريف فأصبح aboulcasis في كثير من الأحيان.

٢- إن تخفيـــف التسمية جعلها (بـــو قاسم) أو (بي قاسم) أو (بلقاســـم) كان شائعاً أيضاً ومازال متبعاً في شمال إفريقيا حتى اليوم.

٣- إن تحريف الأسماء العربية في بعض الحالات وعند تداولها باللغات الأجنبية بلغ حداً بعيداً مثل Avicenna ابن سينا (ص١٧٢).

❁ ❁ ❁

أمّـــا عدّ فن الرقش العربي أساساً للتجريدية فـــي أوروبا والغرب بشكل عام فإن المؤلف يعقـــد له فصلاً خاصاً اعتماداً على أن الرقش العربـــي لا يتضمن صوراً آدمية، ومن ثمَّ فإن ذلك ينفي تهمة مضاهاة الفنان لله في خلقه... وإن تأثر الأوروبيين بذلك هو السبب المباشر وراء انتشار التجريد في الغرب، مما يدل على ذلك عنوان الفصل وهو «الجذور العربية للفن التجريدي الحديث» مكتفين بدلالة العنوان نظراً لضيق المقام.

وهكـــذا فإنَّ القارئ لكتاب الدكتور البهنسي «أثر العرب في الفن الحديث» يخرج بانطباع عـــام هو أنه لولا اتصـــال الأوروبيين بالشرق وزياراتهم لمعالمـــه الأثرية والفنية واختلاطهم بسكانه لما كان هناك فن أوروبي حديث ولا فنانون أوروبيون وكأننا داوينا المركزية الأوروبية بالداء نفسه أي استبدلنا بالمركزية الأوروبية مركزية عربية.

التعبير بالأضداد

د. عادل الفريجات

كانت العرب تتبع تقليداً لغوياً يتمثل بالتعبير عن الشيء بضده، فهم يقولون للصحراء المفازة، أملاً بسلامة من يجتازها، وللملدوغ من أفعى السليم، تيمناً بسلامته وحتى في زماننا هذا نصادف بعض التعابير التي تعبّر عن الشيء بضده، فيقولون للغبي: يا فهيم، ويصفون الخشونة بالنعومة، للسخرية والتنديد، أو كي لا يتلوث اللسان بحامض القول، ويتورط في التنابز بالألقاب.

وفي ميدان الغزل نقع على نظائر لهذا الاتجاه التعبيري، فجميل بثينة يقول في بثينة:

يموتُ الهوى منّي إذا ما لقيتُها ويحيا إذا فارقتُها فَيعودُ

فهنا تأكيد على حياة الحب عند اللقاء، على الرغم من أن ظاهر القول إنه مات وتلاشى... وفي الشطر الثاني تتبدل علائق اللغة وينقلب مستتبها، فالحب الذي ربما ينطفئ أو يضمحل عند الفراق، نراه يتوقد ويزدهر عند الفراق. وعليه فهو في الحالتين، عند اللقيا وعند الفراق، حي نابض مشع... لكن الشاعر بحسن تأتّيه خالف مألوف الكلام ليدخل في محراب الشعر المقدّس، محققاً شرطاً من شروط النص الأدبي وهو ما يسمى بالعدول، أو الخروج أو الانزياح.

أمـــا المتنبي فقد أبلغ ممدوحه يوماً أن فـــي سكوته عن بيان حاجاته بياناً وخطاباً، فقال معبراً بالأضداد:

وَفي النّفسِ حاجاتٌ وَفيكَ فَطَانَةٌ سُكُوتي بَيَانٌ عِنْدَها وَخِطابُ

فكأني بالشاعر هنا يرى اللغة قد استنفدت طاقاتها، فما عادت قادرة على حمل ما يمور في نفسه، فصمت. لأن فطانة ممدوحه كفيلة بقراءة الممحو، وكشف المخبوء. وفي ذلك بيان وخطاب أقوى من جهر وإعلان.

وتدهشنـــي عبارات بعينها في قصيدة جورج جرداق (هذه ليلتي) التي لحنها عبد الوهاب وغنتها أم كلثوم، ولا سيّما في قوله:

فـادنُ منِّي وخـذْ إليـكَ حناني ثم أغمضْ عينيكَ حتى تراني

وليكنّ لـيلُنا طـويلاً طويلا فـكـثيرُ اللـقاءِ كـان قليلا

فكيــف تكون الرؤية في غمض العين عن الحبيب؟ وكيف يكون كثير اللقاء قليلاً؟ لا ريب أن الشاعــر هنا مَجَّ تقليدية اللغة وفــرَّ من مواضعاتها المستهلكة، فأتــى بالسلب ليعبّر عن الإيجـــاب، وبالضد ليؤدّي معنى الاتساق. بل إنه استبدل برؤيـــة القلب المضمرة رؤية العين البادية.. وأراد (بكثير اللقاء القليل) أن يفصح أن الزمن يمر على عجل عند اللقيا بالحبيب. وهـــذا تفجير لطاقات اللغة قلما يقع عليه المرء في الإبداع الشعري... ويحضرني هنا بيتان رائعـــان في الغزل أيضـــاً ينتميان للأداء البديع نفسه. وهما قول الشاعر يونس الابن وهو من قضاء البترون اللبناني:

أُحِـــبُّ الـحـبَّ تَـمـتـمـةً ولـكـنْ علـى شـفـتـيَّ تـمـتـمـتـي تـمـوتُ

فـأعـتـمـدُ الـسُّـكـوتَ أداةَ بـوحـي وبعضُ القولِ أصرحُهُ السُّكوتُ

وبعد قولك هذا أيها الشاعر المبدع يليق بنا السكوت والتمتمة، ولكن مع التأمل في سحر الإبداع وروعة الابتكار.

ولنزار قباني قصيدة عنوانها «تناقضات قلبي» يقول فيها:

هنالك خمسُ دقائق...

بها أطمئن عليكِ قليلا...

وأشكو إليكِ همومي قليلا...

وأشتُمُ فيها الزمانَ قليلا...

هنالك خمسُ دقائق...

بها تقلبين حياتي قليلا..

فماذا تسمين.. هذا التشتُّتَ

هذا التَّمزق

هذا العذابَ الطويل الطويلا؟

وكيف تكون الخيانةُ حلاًّ

وكيف يكون النفاقُ جميلا؟

فنــزار يتســاءل تساؤلاً إنكارياً: هــل يمكن لحبك أن يحوّل طبائع الأشيــاء، ويغيّر سمات المفاهيــم، فيجعل الخيانة مستساغــة ومقبولة، ويصير النفاق، علــى كراهيته، شيئاً لطيفاً ومفهومــاً؟ لا ريب أنه يريد أن يقــول لحبيبة: إن حبك الطاغي يقلب الكون، ويبدّل المفاهيم، ويستبــد بي، فأسلك سبلاً جديدة، وينجرُّ شعري معــي إلى شِعْبٍ مغاير لما ينهجه الناس من قبل، فأصير «غريب الوجه واليد واللسان» كما يقول المتنبي في قصيدته «شِعْب بوان».

ومــن جميــل العدول اللغوي الــذي يتحدّى قواعد النحــو والإعراب قول أحــد الشعراء المعاصرين يخاطب وطنه:

بالرفعُ أبنيكَ يا وطني

فهو مادام في آفاق الرفعة والعلو والأمجاد لا يستصوب كسر كلمة الرفع نحوياً، بل يتمرد علــى قواعد اللغــة ويرفعها، لتكون متسقة مــع آمانيه وأهدافه، مستثمراً مبــداً أدبياً يتمثل بالعدول أو الخروج، أو بتحدي قواعد النحو ومسلّماته.

السيرة المسرحية
بين الذاتية والموضوعية

د. هيثم يحيى الخواجة

إذا كانت السيرة تعني أن يتحدث شخص ما عن حياته منذ ولادته حتى وفاته مفصّلاً بالوقائع الحياتية والصفات الخلقية والخَلقية ومتوقفاً عند الأهل والأصدقاء وغير ذلك، فإن هذه السيرة قد تكون ذاتية وقد تكون موضوعية.

والحقّ يقال إن إثارة هذا المحور ووضعه على بساط البحث فيه كثيرٌ من الوعي لأهميته وضرورته.

أعود إلى القول: إن مثل هذه السِّيَرَ تفيد القارئ والباحث على السواء، لكن السؤال الملحاح إلى أي حد اهتم المسرحيون بسيرهم الذاتية؟ وهل نجح الكتّاب والنقاد والمبدعون في كتابة سير موضوعية مفيدة؟

وعلى الرغم من أهمية السير المسرحية الذاتية التي يكتبها المسرحيون عن أنفسهم فإننا – وللأسف – نجد مكتبتنا المسرحية لا تتضمن كثيراً من هذه السير. ففي سورية مثلاً قلة هم الذين كتبوا سيرتهم المسرحية الذاتية أمثال المسرحي مراد السباعي، والدكتور حمدي موصللي، ووصفي المالح وغيرهم.

وقد حدثني أحد الأصدقاء أنه في مصر توجد سير مسرحية ذاتية لكنها تبقى قليلة وتابع يقول: أذكر بأن فاطمة رشدي كتبت سيرتها وكذلك يوسف وهبي، وسليمان القرداحي ونتيجة التقصي عرفت بأن المسرحي سمير العصفوري أصدر كتاباً بعنوان (المسرح وأنا)

عام (٢٠١٤م) تضمن سيرته المسرحية وأن المسرحي العراقي يوسف العاني أصدر كتاباً بعنوان التجربة المسرحية معايشة وحكايات بيروت (١٩٧٩م) وأن المسرحي سامي عبد الحميد أصدر كتاباً عنوانه (تجربتي في المسرح) واللافت أن تجربة الطيب الصديقي كتبت من خلال الحوارات التي أجراها سالم أكويندي معه.

وبعضهم لم يفرق بين السيرة والمذكرات، أو أنه دمج بينهما، وهناك سير تتعلق بالسينما والفن عموماً.

ولا ريب في أن المسرح والإبداع يخسر خسارة كبيرة لعدم وجود مثل هذه السير في مكتبتنا العربية، لأنّها تعكس نضج التجربة وتمد المسرحيين الشباب بالعبر من جهة وبالتواصل المسرحي بين الأجيال، هذا عدا عن الفوائد والخبرات التي يستقيها القارئ من قراءة تجارب الآخرين.

إن غنى التجربة يسهم في دفع مسيرة الفن إلى الإمام، وإن التجارب الفنية تدعم تاريخ الحركة المسرحية في بلد ما، وإذا أضفنا إلى ذلك دقة المعلومة والدفء والمصداقية توصلنا إلى تأكيد أهمية السير المسرحية الذاتية في التأريخ للمسرح خاصة ولحضارة المكان عامة.

من منا لا يتوقع سيراً متفوقة وغنية كُتبت بيد سعد الله ونوس أو محمود دياب، أو يوسف العاني، أو رياض عصمت أو فؤاد سليم أو عبد الفتاح قلعة جي، أو فرحان بلبل، أو الطيب الصديقي، أو الطيب العلج أو أحمد عبد الحليم، أو سعد الدين وهبه... إلخ.

يُذكر أن اتحاد الكتاب العرب بدمشق أصدر مجموعة كتب تحت عنوان (أدباء مكرمون) وقد كانت سيرة موضوعية كتبها مجموعة من الأدباء عن: وليد فاضل، فرحان بلبل، عبد الفتاح قلعجي، د. علي سلطان، مصطفى صمودي، محمد إسماعيل بصل، جوان جان، د. محمد قارصلي، وليد إخلاصي، سعدالله ونوس، ممدوح عدوان.. إلخ.

ولعل العمل الآن على إنشاء ذاكرة بيانات من الأهل والأصدقاء ومَنْ عاصرهم تفيد في توثيق معلومات يمكن أن تكون جديدة لا نعرفها وتسهم في إثراء تاريخنا المسرحي.

السيرة الذاتية

في سورية كتب المسرحي مراد السباعي سيرته الذاتية في كتاب عنونه بعنوان (شيء من حياتي) على الرغم من أن السيرة لم تتأطر بتاريخه المسرحي فحسب، بل شملت حياته الإبداعية في كتابة القصة وحياته الاجتماعية أيضاً.

ولد الكاتب مراد السباعي في حمص عام (١٩١٤م)، ولم يكمل تحصيله الدراسي والتفت إلى الاهتمام بإبداعه فكتب المسرحية في بداية الثلاثينيات وكتب القصة في أواسط الأربعينيات، وشكّل فرقة حمص المسرحية عام (١٩٦٠م) بتكليف من وزارة الثقافة وغدا مديراً ومخرجاً للفرقة حتى عام (١٩٦٥م). نال جوائز عديدة من أهمها جائزة مسابقة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في القطر العربي السوري عام (١٩٦١م) عن مسرحية شيطان في بيت. ومن خلال السيرة الذاتية نلتقط ملامح المجتمع اقتصادياً وفكرياً وإبداعياً ونعرف أنه واحد من أهم رواد الحركة المسرحية السورية والقصصية، وأنه واحد من الذين أسهموا في تأسيس نادي دوحة الميماس عام (١٩٣٠م) كما نتعرف إلى جمهور المسرح وإلى ندرة الممثلات بوصفه كان يأخذ دور الإناث في بعض العروض المسرحية (بازيليد الحسناء) وأن المسرح لم ينفصل عن السياسة، وأنه كان وسيلة نضال ضد الاستعمار الفرنسي وكان أيضاً يحمل رسالة فكر ووعي وتحريض.

كما نتعرف إلى أن المسرح في سورية بدأ في الدور القديمة في حمص، وأن المسرحيات منها ما كان طويلاً، ومنها ما كان فصلاً واحداً، ومنها ما كان ذهنياً، ومنها ما كان يُقرأ فحسب، ومنها ما كان يعرض أيضاً.

ومن أهم المسرحيات التي كتبها: شيطان في بيت، ضابط عثماني، قطعة الدانتيل، معركة في طاحون سجين الدار، أنت أبي، ضحية الخادم، ابن الأرض، مضحكات الأقدار، الحاج عبد القادر، سكرة، وجوه وأقنعة، سباق في مسبح الدم وغير ذلك، إضافة إلى عشر مجموعات قصصية.

وقد علمت مؤخراً بأن المسرحي الدكتور حمدي موصللي والمسرحي محمد بري العواني كتبا سيرتهما المسرحية بنفسهما.

السيرة الموضوعية

مما لا شك فيه أن السيرة الموضوعية أو (الغيرية) تختلف تمام الاختلاف عن السيرة الذاتية، فالأولى تنهل من المصب الرئيس ومن صدق المشاعر وتتضمن الدقة، وتتسم بالعمق.

أما السيرة الموضوعية، فعلى الرغم من دقة بعضها ومصداقية بعضها الآخر، إلّا أنها لا يمكن أن تصل إلى مستوى السيرة (الغيرية)، والذي يجب أن نعترف به هو أن كثيرين لا يحبون أو يمكن أن نقول يرفضون السيرة الذاتية حتى لو كانت في مجال المسرح

لأنّها تفضح أشياء لا يرغبون في الإفصاح عنها ولأنّها تقلل من مستواهم الذي يعيشون فيه أو لأنها فارغة شحيحة أو لأنها قد تسيء لأشخاص لا يرغب كاتب السيرة الإساءة إليهم لسبب ما.

كل ذلك وغيره قد يقف عائقاً في وجه كتابة السير ولهذا نضجت وكثرت السير التي تتحدث عن المبدع بأقلام المتابعين والباحثين، بعضها دقيق وبعضها الآخر منحاز أو متطرف وفي كل الأحوال لا يمكننا نكران الفوائد التي نجنيها وجنيناها من هذه السير.

في حوار للمسرحي مراد السباعي قال فيه: لقد كنت صادقاً في كتابي (شيء من حياتي) إلى حد بعيد ولكنني أغفلت أشياء لا أودّ ذكرها.

وهذا يعني أنه حتى السير الذاتية يمكن أن تحجب أموراً لا يرغب الكاتب في نشرها.

أما في السير الموضوعية فالأمر مختلف، لأن كاتب السيرة لديه طموح أن تكون سيرته متميزة ومتفردة، فنراه يبحث ويتقصى ويدقق، لكي يحقق هذا الهدف.

في كتابي (حركة المسرح السوري - حمص أنموذجاً) كتبت جزءاً من سيرة بعض المسرحيين في مدينتي حمص فتوقفت عند داوود قسطنطين الخوري (١٨٦٠-١٩٣٩م)؛ الذي كان صديقاً لأبي خليل القباني، والذي خاض تجربة الكتابة المسرحية منذ عام (١٨٩١م).

كما كتبت عن رضا صافي رائد المسرح الطفلي في سورية، الذي بدأ الكتابة عام (١٩٣١م) وكانت حصيلة إبداعه في هذا الفن اثنتي عشرة مسرحية.

وكتبت عن المسرحي فؤاد سليم الذي كتب أكثر من ثمانين مسرحية عرض كثيراً منها بنفسه بوصفه كان مؤلفاً ومخرجاً (١٩١٦-١٩٧٢م) ومن هذه المسرحيات: (عمر المختار - المتنبي - ولادة - مصرع أبي مسلم الخراساني - همس الشيطان - شهداء العروبة - ضحايا الذهب - الضرير - حصار شيراز... إلخ).

ويعد المسرحي فؤاد سليم من رواد المسرح السياسي وهو أول من استخدم أسلوب الإعدام بطريقة جد فنية في مسرحية عمر المختار.

ومن الذين كتبت عنهم المسرحي المعروف فرحان بلبل (١٩٣٧م) الذي بدأت تجربته المسرحية عام (١٩٦٩م) بمسرحية (الجدران القرمزية) وما زال يعمل ويعد من أهم الكتاب المسرحيين في الوطن العربي، ومن مسرحياته: العشاق لا يفشلون، القرى تصعد إلى القمر، لا تنظر من ثقب الباب وغير ذلك كثير.

بقـــي أن أشيـــر إلى أن ما كتبته عن المسرحِيَّيْن مـــراد السباعي ورضا صافي يتطابق مع مـــا جاء في سيرتهم المسرحيـــة وذلك يعود لحواري المباشر معهم ولقرب المدّة الزمنية بين مؤلفاتهم وتأليفي لكتابي.

إن العروض التي تناولت سير المبدعين، أيضاً، قليلة، وإذا كانت مثل هذه العروض نادرة فـــي المسرح العربي فإنها أخذت حقها في المسرح العربي، ويكفي أن أذكر في هذا المجال مسرحية (إديث بياف) التي تناولت حياة إديث المليئة بالألم والإبداع، وقد عرضت على مدى ثلاث سنوات على مسرح مدينة استوكهولم ونالت إعجاب المشاهدين.

فـــي هذا النوع من العروض يُبنَى النصـــ وجمالياته بالاستناد إلى حالة التشويق والتركيز على أحداث مهمة في مسيرة المبدع ولا ريب في أن الفرق بين ما يُعرض على خشبة المسرح وبين النص المكتوب يكون واضحاً.

وفـــي المســـرح العربي كتب فؤاد سليم مسرحية (المتنبي) تنـــاول فيها حياة هذا الشاعر الكبير، كما كتب مسرحية (ولَّادة) تحدث فيها عن حياة ولّادة بنت المستكفي مع الشاعر ابن زيدون،وقد عرضت المسرحيتان في الستينيات ونالتا إعجاب الجمهور.

وألّـــف نديم صوالحـــة مسرحية (استراحة على متن الريح) تحـــدث من خلالها عن حياة الأديـــب العربي جبران خليل جبران وعن أهم المحطات في حياته سواء أكان ذلك في بشري في لبنان أم في بوسطن الأمريكية وباريس الفرنسية وكذلك نيويورك.

إننـــا – بحق- بحاجة ماسة إلـــى السِّيَر المسرحية الذاتية، وكذلك إلى السير الموضوعية ولا يمكـــن أن نتجاوز هذا الرأي دون أن نوصي ونقتـــرح أن يصاحب المهرجانات المسرحية وبعض الاحتفاليـــات والندوات والورشات كتباً تتضمن سيراً لمسرحيين غابوا ورحلوا ولهم ما لهم، وعليهم ما عليهم، إضافة إلى مسرحيين، ندعو لهم بالعمر الطويل يستحقون أن ننير على تجربتهم.

تحالف الفن والرذيلة..

الماركيز دو ساد نموذجاً

د. عبد الهادي صالحة

أمضى الماركيز دو ساد، على الرغم من نبالته العالية، ثلاثين عاماً من حياته في السجن في عهد النظام القديم، وأُفرج عنه في عام (١٨٧٠م)، ثم سُجن من جديد تحت عهد الإرهاب على الرغم من آرائه الثورية، ثم لُوحِقَ من جديد في عهد القنصلية بسبب رواياته الفاضحة.. ويُذكر أنّه في سنة (١٨٠٣م) بعث ساد بنسخة من رواية «جولييت جرائم الحب» في عام (١٨٠٠م)- وهي مجموعة من القصص التاريخية التي تستمد آثارها بشكل رئيسي من وصف زنى المحارم- إلى نابليون بونابرت فحوّله من السجن إلى مصحة مدينة شارونتون حيث أنهى حياته بسبب نشرها... هذا الرجل الذي أمضى سبعة وعشرين عاماً مستمرة في السجن ما زال يفتن المعلقين: فهو في نظر النقاد: ربما يكون ثورياً، طاغية، فوضوياً (وجهة نظر تاريخية)، ومنحلاً (وجهة نظر تحليل نفسية)، ووحشاً (وجهة نظر أخلاقية)، وعبقرياً مبدعاً (وجهة نظر أدبية)، ورجلاً حراً، مادياً (وجهة نظر فلسفية).. إن مؤلفاته التي استلهمها من تجربة سجنه تلبي إرادته بـ«تقديم الرذيلة المنتصرة والفضيلة ضحية تضحياتها في كل مكان» [1].

مؤلفاته

من أهم مؤلفاته: المتحول (١٧٨١م)، حوار بين قسيس ومشرف على الموت (١٧٨٢م)، عديم النزاهة (١٧٨٣م)، المحنة الكبيرة أو الزوج سريع التصديق (١٧٨٣م)، أيام سَدُوم المئة

والعشـــرون أو مدرسة الإباحية (١٧٨٥م)، آلين وفالكور- جرائـــم الحب، أُلِّفت في (١٧٨٥م) ونُشِرَت سنة (١٧٨٦م)، بلايا الفضيلة- الصورة الأولى لجوستين (١٧٨٧م)، جوستين أو مآسي الفضيلة- إثراء للبلايا (١٧٩١م)، أوجينيه فرانفال (١٧٨٨م)، الفلسفة في المخدع (١٧٩٥م)، جوستيـــن الجديدة متبوعة بتاريخ جولييت أختهـــا (١٧٩٧م)- جرائم الحب (١٨٠٠م)، محب الوحدة – الكونت أكستييرن أو آثار الإباحية- الحياة السرية لإزابيل بافيار (١٩٥٠م)، أديلايد دي برانسويك (١٩٥٠م)، كاريون فانسان والسيد ج (١٩٥٣م)، السفر إلى إيطاليا (١٩٦٨م).

السوريالية تعيد اكتشاف ساد

إننـــا ندين للسوريالية بإعـــادة اكتشاف الماركيز دو ساد الذي شغـــل منصب الوجاهة في البانتيون الـــذي شيدته لعظمائها؛ حيَّث السوريالية فيه مبكراً وجهاً من الوجوه الكبيرة بسبب إرادة القطيعـــة المطلقة عنده التي تنزع إلى «نظام أشياء لا يتعلق تقريباً بكل ما حدث قبله».. شارك ساد في ثقافة عصر الأنوار المولع بالمعارف، وكان شاهداً على احتضار العهد القديم وولادة مجتمع جديد طورت فيه الرواية الإباحية فلسفة عصر الأنوار، وتابع عمل هذا العصر فـــي تمجيد الرذيلة «التهديم» الذي باشرته هذه الفلسفة، والتنديد بالإرهاب، باسم الحرية... هاجم ساد في الوقت نفسه الأديان وتياراً فكرياً فلسفياً كاملاً كان رائجاً بشكل قوي في القرن الثامـــن عشر؛ وتعـــدُّ فلسفته من أقوى الفلسفات التهديمية.. إنهـــا تنفي مسلَّمتين: وجود الله وطيبـــة الطبيعة... نادرون أولئك الذيـــن أعلنوا ذلك بهذا المقدار من العنف؛ وإذا كانت فكرة الله حاضـــرة عند ساد، فذلك بوساطة القَـــدْح والسَّبّ وانتهاك الحرمات.. لقد أتم ساد ما لم يتجـــرأ أسلافه على القيام به: قتل الإله.. يقول ألبيـــر كامو في كتابه «الإنسان الثائر»: «ينفي ساد وجود الله باسم الغريزة الأقوى عند ذلك الذي يجعله حقد الناس يعيش بين جدران سجن: الغريـــزة الجنسية. ما هي هذه الغريـــزة؟ إنها، من جانب صرخة الطبيعـــة، ومن جانب آخر، الانطلاقة العمياء التي تتطلب الامتلاك التام للكائنات، حتى لو كان على حساب تدميرهم».

فـــي الحقيقة، تنتمي مؤلفات ساد إلى تيـــار أدبي يسعى إلى تحقيق تحالف الرذيلة والفن في الأدب... وقد ناقض ساد المذهب الأخلاقي لعصره ولكل الأزمنة، وأبان الآليات الذهنية والجسدية المطمورة للانحـــلال الأخلاقي الذي أفسد ساد من خلاله الفن الروائي مخضعاً إياه لـ(ثيمة) المجون: الماجن دون جوان الذي كان يلتذ بالإثارة وبالإغراء وبالإيذاء في القرن الثامـــن عشـــر، أضف إلى ذلك تأثيـــر الرواية الإنكليزية: لوفلاس، ثم فـــي فرنسا: لوفالمون

للاكلــو، وكريبيون. إذا كان هــؤلاء الكتّاب سبقوه في هذه الصيغة، فهو وحده الذي دفع بهذه الصيغة إلى حدودها القصوى، دون أي اهتمام باللياقة أو بالأخلاق. وأسهب في الفحش وفي الشعائر الماجنة المخالفة للحياء.

استعار ساد من الفلاسفة لغتهم وشكل الحوار الأدبي الذي نقله من الصالون إلى المخدع. كتــب ساد رواياتــه وقصصه بلغة القرن الثامن عشر الرائعة التــي شكّلت حقلاً لفظياً مغلّفاً أتعب القرّاء أحياناً، وحتى عندما يحرّف بسخريةٍ الخطاب الفلسفي، فإنه يؤكد أنّه شخصية أدبية حقيقية.

يتموضــع ســاد تماماً في تقليد اليوتوبيا الثورية، ويحاول فــي رواياته عقلنة ظواهر غير قابلة للتعبير بوساطة اللغة، وترفضها معايير زمنه التي تتطاير شظاياها تحت ضغط الظواهر التــي يدخلها ساد فــي الأدب. إن ما تعنيه اللغة المشتركة العامة بكلمة «هوى» لا تملك بدقة شيئاً مشتركاً مع المحتوى الذي يعطيه ساد للمفردة نفسها. إن الأهواء ليست في نظره سوى انحرافــات مشذبة من المعايير المستخدمة التي تسهم في الخــداع والغش الشاملين، سواء على صعيد المعرفة أم على صعيد الأخلاق، ووحده غياب المعايير قد يظهر أن الخداع ينجم عن اللعبة الغامضة للانحراف، ولكن بدلاً من أن يضع لنفسه مصطلحات مناسبة، وأن يبحث عن مفاهيم قد تبرهن على خراب وإفلاس العقل، اكتفى ساد بأن يقوم بعمل روائي من خلال تعبيــره بوساطة شخصيات، لا تشكل مع ذلك ســوى حلم اليقظة لهذا الجمهور، وتتكلم اللغة «العادية» لجمهوره المعاصر.

مملكة الخيال

تعــدّ الفلسفة السادية كاريكاتــوراً، رسماً ساخراً للدعارة، التــي تعرَّف كانحراف جنسي مؤســس علــى القسوة، والتي هي موضوع مقاربة منتظمة وهاجســية في الوقت نفسه. يقول بــول إيلوار في «الثــورة السوريالية»: «سجــن الماركيز تقريباً كل حياته فــي الباستيل، وفي فانسين وشارانتون، وأصبح اسمه مرادفاً لقاسٍ وقاتل. وكل القاعدين بصقوا على هذه النفس الجموحــة. لأنه أراد أن يعطي من جديد للإنسان المتحضــر قوة غرائزه البدائية؛ لأنه أراد تحريــر الخيال العاشق، ولأنه ناضل بيأس من أجل العدالة والمساواة المطلقة». ويقول ألبير كامو في كتابه «الرجل الثائر»: «إن الحرية التي يطالب بها ليست حرية المبادئ، ولكن حرية الغرائــز». ويضيــف «إن مبدأ جمهورية ساد هو الإباحية، وليســ الحرية». وإن سلاحه لغزو

استقلاله كفاعل هو الرعب المظهر، لإلغاء القانون المفروض، والخرافات الدينية، والأخلاق، والأحكام المسبقة، والتقاليد التي تلج النفوس وتستعبدها.

وقـد أعلن زعيم السورياليـة أندريه برتيون جيداً أن مؤلفات سـاد كانت مقدمة لمملكة الخيـال: «فـي الحقيقة، إن الخيـال الإيروتيكي السـادي لا يعرف أي حـد: عنف، جرائم، فظاعات تعرض تحت شكل متجاوز للحد كالأنسكلوبيديا الإيروتيكية الأكبر التي لم يسبق أن كُتـب مثلها. إذا كانت كتب الدعارة تشكل منـذ ليل الأزمنة جنساً خاصاً، وهي منتشرة بشكل شامـل، فإن أحداً لم يكن قد فكر من قَبْـلُ بتفسير مثل هذه التجارب الفريدة، ولا حتى بناء نظرية فلسفية عن الدعارة تحت شكل أنثروبولوجيا، أو علم الإنسان المتعلق بمبدأ متناقض: المتعـة في تدميـر غرض المتعة. إن الرغبة، بالنسبة إلى سـاد مطلقة: لا يمكن فصلها عن واقعة الوجود، وهي مع ذلك تحدٍّ لكل ما يوجد؛ وما هو موجود لا يشبع الرغبة. هذه الرغبة المطلقـة تسعى إلى تدمير الحدود الفردية الأخلاقيـة والاجتماعية». يقول كامو: «الطبيعة بالنسبـة إليه، هي الجنس، ومنطقه يقوده إلى عالـم دون قانون حيث السيد الوحيد الطاقة المفرطة للرغبة». إنه لا يريد من الآخر سوى أن يكون أداة؛ إنه يفرض عليه أكبر عذاب وإنّ كان هذا العذاب يعطيه أقل لذة. إنه يستمتع كثيراً بالضغط، بالإذلال، وبإيلام الآخرين الذين يعززون التفوق الذي تمنحه اللذة والمتعة.

الجريمة الجنسية

يتجاوز ساد المتعة الجنسية، ويحوّل الجريمة الجنسية، جريمة الهوى إلى الوحشية الأكثر برودة، ولذلك فهو يدعم طاقة الماجن الذي يدرك كم للقتل سلطة على الحواس، ويسعى هذا الماجن إلى أن يجعل من نفسه حصيناً منيعاً، وأن يبلغ درجة عدم الإحساس واللامبالاة، إنه يفتح عينيه على الأعماق الشيطانية للكائن الإنساني الذي يَنْذُرُ نفسه للإفراطات والتكرارات الرتيبـة. إن سـاد يسكن وعينا لأنه يسبر سر خبث جذري، وممكـن فظيع كامن في قلب كل واحد منا يوضح الجذور الجنسية لرغبة السيطرة، لرغبة إذلال وتعذيب وتهديم الآخرين. إن الرغبة التي يتحدّث عنها ليست رغبة بغرض ما، ولكن رغبة بشخص يمنحه العاشق السلطة والكيـان، رغبة بالندب بالدولاب التـي لا تطلب سوى اللـذة؛ إن استيهاماته تثير انقلابات، ويحتفـظ، سواء في مفرداته أم في مسرحياته، بالأطر التقليدية التي يتوجب على شخصياته تهديمها أو الدفاع عنها.

وريث الطبيعة

يريـد ساد من الإنسـان أن يجعل من نفسه وريث الطبيعة، وأن يقلدها لكي يعارض بشكل أفضـل أفخاخها، ويرى أنه مـن الضروري تهديم كل شكل من أشكال الحياة. إن المبدأ الذي يوجـه قوانين الطبيعة هو نفسه خاضـع للضرورة المزدوجة للخلـق وللتهديم المتتابع، وإن الخدمة الوحيدة والفريدة التي يمكن للإنسان أن يؤديها للطبيعة هي المشاركة بذاته في هذا المشروع التهديمي، وإن الجريمة هي مطابقة لمبادئ الطبيعة بالقدر الذي تُنشر على الأرض البذرة والسماد اللذان سيهبان الحياة من جديد.

يعارضـ سـاد إذن الطبيعة الأم حيث الإله المتعالي للماضـي ماثل فيها، يعارضها برؤية طبيعة شرسة تهدم بشكل لا مبالٍ كل ما تخلق؛ زد على ذلك، فإنها تدفع الكائنات للتقاتل فيما بينهـا، وينجـم عن ذلك أنه لا يوجد أي عقد ملتزم به، ولا شيء سوى الحكم الزائل للأقوياء. يقول ألبير كامو: «إن الخضوع التام للشر يفضي حينئذ إلى زهد مرعب، لابدّ له من أن يرعب جمهوريـة الأنوار والطيبـة الطبيعية»، ويضيف كامو: «قانون هـذا العالم لا شيء آخر سوى قانون القوة؛ محركّه إرادة القوة».

يجعـل ساد من الطبيعـة مركزاً لنظامه الفلسفي، لنرى أولاً طبيعـة الإنسان. إن الأذواق والميـول لا ترتبط إلا بنظام الطبيعة، ولكن ميول الإنسـان التي تسوسها الأعراف والتقاليد الاجتماعيـة هـي ضد الطبيعـة. ليست الطبيعة هي التـي ينبغي عليها الخضـوع للتقاليد الإنسانية، ولكن هذه التقاليد ينبغي عليها ألا تعيق كل التجاوزات الفاسقة للسلوك الإنساني: إنـه يرى أن كل ما هو هامشي، وشاذ، ومنحرف في السلـوك يشكل جزءاً من الطبيعة، كائن خاضـع للحواس، للانطباعات التي يحدثها الخـارج. وبهذا الشكل ينضم ساد إلى النظريات الفلسفية عند لوك وهوبز وبيكـون المتعلقة بمعرفة العالم بفضل الحواس، ويرى أن الأفكار تُكتَسـب بانطباعات، وأن التجربـة والتربية هما اللتان تكوّنان الفـرد. تحدى ساد المجتمع وقوانينـه ليرضي الأهواء المعارضة للفضيلة التي تعدّ تقليـداً بسيطاً. إن الماجن في نظره يعشق تجاوز حدود الأخلاق، ويحب الميل للمخاطرة، ويجد فيها قوته. وهناك قضية أخلاقية أخرى مطروحة من الماجن: ارتكاب المحرمات التي ينظر إليها المجتمع كجريمة، لأن أهواء الطبيعـة في الإنسان ملجومة ومعارضة بالقوانين الإنسانية، وبمكبح الأخلاق المسيحية التي - حسـب رأيه- تناقض الطبيعـة. وهكذا يرى ساد أن الأفعال الإجرامية ربما يجب أن تترك

الخيـــار الحر للفرد، لأن كل الكائنـــات مختلفة عن بعضها بعضاً بشكل طبيعي. ويرى ساد أن المجتمـــع ينادي بالقيم الأخلاقية المنحدرة من المسيحية: حب القريب، احتقار الثروات،... إلـــخ. وأنَّ تقسيم المجتمع إلى طبقات هو النقيض نفسه للمساواة التي تنادي بها المسيحية، وأنَّ نـــذور الدين الفقر والطهارة والانقياد، لا تبدو أنها قُررت من أعضاء الإكليروس إلا لكي تُكبَح بشكل أفضل.

السعادة تكمن في الجريمة

ولهـــذا السبب فإن ساد، ومـــن خلال قلب القيم، يسعى إلى البرهنـــة أن السعادة تكمن في الجريمة، على سبيل المثال، في العالم الذي تسيطر فيه الأنانية المطلقة، وحدها القيم السلبية تستطيـــع أن تأمل بالانتصار. يقول ألبير كامو: «إن ساد أديبٌ كامل. بنى خيالاً ليوهم نفسه أنه موجود. ووَضَع فوق كل شيء الجريمة الأخلاقية التي يصل المرء إليها كتابياً»: يقول ساد: «أرفع ناظري إلى العالم، فأرى الشر والفوضى والجريمة يسيطرون عليه في كل مكان فيه كمستبدين. يوجد إله؛ هناك بالضرورة يد ما خلقت كل ما أرى، ولكنها لم تخلقه إلا في سبيل الشر، إنها لا تزكو ولا تلتذ إلا بالشر: فالشر هو جوهرها». ويضيف كامو مؤكداً ذلك: «عظّم ساد المجتمعات الشموليـــة باسم الحرية المسعورة التي لم تطلبها الثورة في الواقع. ومع ساد يبدأ فعلياً التاريخ والمأســـاة المعاصـــران.. اكتفى ساد بالاعتقاد بـــأن مجتمعاً مؤسساً علـــى حرية الجريمة كان عليـــه أن يتماشى مع حرية الأخـــلاق، كما لو كان للعبودية حدود.. في الواقع، يقبل ساد تحركاً اجتماعياً ما. وهكذا فالفقـــراء الذين يملكون الجرأة الكافية للثورة ويعرّضون حياتهم للخطر، فإنهم يسعون للحصول على الثـــروة والسلطة والملذات ولكن ليس لتغيير العالم. ولكي يربحوا ويحتفظـــوا بما يُحرمون منه، ليس أمامهم سوى طريق واحد: الجريمة. وها هو ساد يصل بكل بداهـــة إلى مكان حيث كلمة «تبرير»، «شرعنة» القتل لم يعد لها أي معنى. يقول كامو: «الحرية المطلقة للرغبة تعني نفي الآخر، وحذف الشفقة، يجب قتل القلب، هذه قلعة الفكر».

إن الدوافـــع التهديمية للإنسان تفرضـــ نفسها كبدهيات. فالإنسان ليس سوى عنصر من السلسلـــة التي تربط الكائنات الفيزيائية فيما بينها. وكل مـــا يحيا هو في حالة تحول دائم، وإن الجريمة، حسب ساد، لا توجد إلا لأن كل شيء يتحول وهذا مفيد للطبيعة: «هل يستطيع الإنســـان ارتكاب جرائم. وعندما يفضـــل سعادته على سعادة الآخرين، فإنه يقلب أو يهدم كل مـــا يجده في طريقه، إن فعل أي شيء غير خدمة الطبيعة التي كانت إلهاماتها الأولى الأكثر

تأكيداً تملي عليه أن يجعل من نفسه سعيداً، لايهم، على حساب أي شخص؟ إنها يوتوبيا التجاوز، أو بالأحرى يوتوبيا الجريمة التي يدافع ساد عن مبدأ ضرورتها في العالم.

السادية..علم أخلاق وميتافيزيقيا

وختاماً، نستطيع القول إن السادية هي – في نظر ساد– علم أخلاق وميتافيزيقيا: فالإنسان القاتل يشارك في العمل الهدّام للطبيعة، في قوة نفيها. وهي أيضاً علم جمال: يشهد على ذلك العناية التي تُقَدَّم من خلالها المشاهد المختلفة، لميل ساد إلى الضحايا الجميلات الشابات والمثيرات للعطف. إن تهديم الضحية يصبح الرمز الفعال لتهديم القيم الاجتماعية والأخلاقية، وأخيراً حتى لتهديم الإله. إن شخصيات ساد الروائية تلبي بهذا الشكل اهتماماً ثلاثياً: أيديولوجياً ونفسياً وروائياً.. إن تطوراتها تحمل طابعاً تعليمياً قادراً على إيصال «تلميذ» محتمل للتساؤل حول استعداداته الخاصة وقواه وضعفه قبل أن يتبنّى هذه الأفكار وقبل أن يضعها في أفعال. إن شخصيات ساد «تنزع إذن للتجمع في مجتمعات سرية ذات طابع ماسوني له سيرورته في ذوق العصر».

تأثير مؤلفات ساد

كان لمؤلفات ساد تأثيرٌ سرّي منذ العصر الرومانسي حتى نهاية العصر؛ ففي العصر الرومانسي، مثّل ساد انحراف القرن الثامن عشر الفلسفي، ولكن تلون بمسحات شيطانية تعطي لصورته الشخصية في نظر محبيه عظمة لوسيفيرية. يقول كامو: «إن ساد، بغرابة، هو الذي قاد الثورة على طرق الفن التي ستسير عليها الرومانسية قدماً إلى الأمام». شجع هذا على تمظهر ميول سادية عند جول جانان وبتروس بورل دون شك، وعلى انتشار أكثر اتساعاً للماركيز دو ساد، وأظهر بشكل خاص كيف أن هذا الكاتب بورل، بعد ساد، أثار الاهتمام، واستحوذ على لب أساتذة أساسيين من أساتذة الانحطاط وشعراء الشر: بودلير وفلوبير ولوترپامون الذين استلهموا من ساد في مؤلفاتهم، وفتح ساد لهم الباب ولكل رواد المتخيَّل المنحطّ فمنهم: محللون نفسيون (فرويد ولاكان)، وكتّاب سورياليون (بروتون وإيلوار، وأبولينير) وقد أولى هذا الأخير أيضاً اهتماماً كبيراً بالماركيز إلى درجة الافتتان.. فقد فرضت عليه أبحاثه في كتاب «جهنم» في المكتبة الوطنية محاذاة الماركيز، واعترف به السورياليون كواحد من الذين قدموا الهامش الأكبر من المعارضة. «ساد، فرويد، فورييه، يقول بريتون: لقد سميتم محرّري الرغبة الثلاثة الكبار».

إن معاداتــه للمسيحية، والتعظيم لقوة الرغبــة المتعارضة مع كل أنواع القمع، واتساع أبنيته الفلسفيــة – الروائية ا فاريت الهذيان باحتقارها بنى ومقولات الممكن والمعقول، والطوباويات السياسية التي يقترحها على سبيل المثال في «ألين وفالكور» شيوعية كاملة، وكذلك جورج باتاي أعطى لساد المكان الذي يستحقه في «دموع إيروس» وموريس هاين وجيلبير ليلي عجّلوا بشكل ملحــوظ بالتعريــف بحياة ومؤلفات ساد. بينما بيير كلوسوفسكــي كان يُبرز أهمية ما قدّمه في البحث عن المطلق، في البحث عن نقاء مستحيل، من خلال هَوَسه بالعذرية.

يقــول ميشيــل فوكو: «إن ظهــور السادية يقع في الوقت الذي ظهــر من جديد اللا عقل المسجــون منذ أكثر من قرن ومجبــراً على السكوت، ليس كصورة رمزية للعام، ليس كصورة، ولكن كخطاب وكرغبة. وليس من قبيل المصادفة أن تكون السادية كظاهرة فردية تحمل اسم إنسان، إنها ظاهرة وُلدت من الحجر، وفي الحجر، إذ كانت صور القلعة والزنزانة والسرداب والديــر والجزيرة التي لا يمكن بلوغها تقود مؤلفات ساد، وهي بذلك تشكّل المكان الطبيعي للاعقل». يقول ألبير كامو في الرجل الثائر: «إننا نمجّد فيه فيلسوف القيود، والمنظّر الأول للثــورة المطلقة. كان بإمكانه أن يكون ذلك في الواقــع. في أعماق السجون، الحلم لا حدود له، الواقع لا يكبحه شيء. إن الفكر البصيرة يخسر وهو في القيود ما يربحه في الهيجان... «إن نجاح ساد فــي عصرنا يُفسَّر بحلم تشاطره فيه الحساسية المعاصرة: المطالبة بالحرية الكاملة، ونزع الصفة الإنسانية التي يقوم بها الفكر بدم بارد».

مراجع البحث

(١)- ساد «جوستين» ١٠ / ١٨، إلى صديقتي الطيبة، ص٧، وكذلك الجزء الأول، ص٧٩- ٨٢.

(٢)- ساد «جوليت» مجلد ١، ١٧٩٧م.

(٣)- ألبير كامو، «الإنسان الثائر» فوليو- غاليمار، ١٩٥١م.

(٤)- بول إيلوار في «الثورة السوريالية» رقم ١، ١٨ ديسمبر ١٩٢٦م.

(٥)- أندريه بريتون، «بيانات السوريالية»، منشورات باريس، العدد ٢٣، غاليمار/أفكار، ١٩٧٩م.

(٦)- ميشيل فوكو، «تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي».

متى يبدأ التحضير لإستراتيجية التنمية الاقتصادية

ومن ضمنها إعادة الإعمار حتى ٢٠٢٥م وكيف؟

د. نزار عبد الله

تحدثنا في الجزء الأول حول إستراتيجية التنمية الاقتصادية ومن ضمنها إعادة الإعمار حتى (٢٠٢٥م) في مجلة المعرفة العدد رقم (٦٤٤) تاريخ أيار عام (٢٠١٧م) حول أهمية تشييد (٦٠) مدينة سكنية جديدة، تحوي (٣) ملايين وحدة سكنية، تتسع لـ(١٥) مليون نسمة و(٦٠) مدينة صناعية جديدة، والعديد من القرى النموذجية الجديدة على الأراضي التي ستُستصلَح على أراضي أملاك الدولة غير الصالحة للزراعة موزعة على كامل مساحة القطر. ينبغي توفير فرص عمل جديدة لكل فرد قادر على العمل وعاطل عنه، والذين وصل عددهم إلى (٩) ملايين حتى نهاية عام (٢٠١٧م) بسبب حرب الاستعمار الأمريكي الأوروبي الصهيوني؛ التي بدأت عام (٢٠١١م) وما تزال مستمرة وتوفير سكن جديد لملايين العاطلين عن العمل في آن واحد وفي أسرع وقت وأقل كلفة. دمرت حرب الاستنزاف، نحو (٢) مليون مسكن كلياً وجزئياً، ناهيك عن السكن العشوائي الذي يشكل نسبة مرتفعة من إجمالي المساكن. يقضي الرشاد الاقتصادي إزالته وتشييد مساكن نظامية بديلاً له. يتولى ذلك القطاع العام وحده. (بعد تحريره من قيود الجهات الوصائية، التي يصل عددها إلى أكثر من (٢٥) جهة أحياناً ورفع الأجور لتوفير حياة كريمة للمشتغل وأسرته. ولتنشر تقارير الإنتاج والربح والخسارة سنوياً لمؤسساته ومصانعه وشركاته في الصحف اليومية، مثل أي شركة مساهمة). انتهى عصر المحاضر السكنية وجاء عصر تشييد المدن مع كل مرافقها دفعة واحدة. تُشَيَّدُ هذه المدن الجديدة، اعتماداً على البناء

المسبق الصنع، بالاستفادة من اختراع العالم العربي «سيف نونو» من جمهورية مصر العربية في وضع نحو٧٠٪ من خلطة الجدران والأسقف من مخلفات التقليم الزراعي والاكتفاء بنسبة ٣٠٪ للحديد والإسمنت. تنخفض الكلفة كثيراً ويصبح العزل الحراري والصوتي أفضل. كما ينبغي تكليف مهندسين معماريين لاقتراح مخططات للمدن السكنية الجديدة على الطراز العربي العريق، والمعبِّر عن الهوية العربية المتميزة منذ القدم وتطبيق أحدث المعارف والعلوم، لتلائم البيئة الطبيعية والاجتماعية، مع عرض نماذج عديدة للوحدات السكنية مجسمة سواء من الخشب أَمْ من أي مادة أخرى ملائمة ليشاهدها الجمهور العريض ويختار بعضها. تنخفض كلفة تشييد الوحدات السكنية بنسبة ٨٠٪ عن البديل التقليدي في محاضر سكنية يتولى القطاع الخاص تشييدها. يقدر الوفر على الاقتصاد العربي السوري بمبلغ ٩٦٠٠ مليار ل.س. (مقابل ثمن الأرض الزراعية التي كان البناء يتم عليها بأسعار تتراوح بين ٢٠-٤٠٪ من كلفة البناء ومنافع حماية الأراضي الزراعية من التعدي عليها والحفاظ على الموارد الزراعية الطبيعية حفاظاً على الأمن الغذائي ومزايا الإنتاج الكبير مع تشييد مدن مع كل مرافقها والفرق بين هامش أرباح متعهدي البناء التي لا تقل عن ٣٠-٥٠٪ من سعر الوحدة السكنية، في حين يمكن للقطاع العام القبول بهامش ربح ٥٪).

ترى كم يستغرق التحضير، حتى تبدأ «معركة» الإعمار بكل مكوناته في الأقطار العربية التي دمرتها الحروب في كل من العراق وسورية واليمن وليبيا وغيرها؟ وكيف على مثال ذلك القطر العربي السوري؟ يتطلب ذلك ما يأتي:

١) وضع إستراتيجيات من مختصين ومكاتب خبرة عربية لكل من القطاعات الاقتصادية وبحث علمي وتعليم وثقافة وإعلام وزراعة وصناعة وبناء وتشييد ونقل وقطاع مصرفي وسياسة تسليف وتجارة داخلية وتجارة خارجية من استيراد المصانع ووسائل الإنتاج وإستراتيجية التصدير لمنتجات القطاع الزراعي لروسيا والصين والهند وإيران وغيرها في المرحلة الأولى، ريثما تصبح الصناعة التحويلية قادرة على تصدير منتجاتها في المرحلة الثانية وخدمات طريق الحرير الجديد والسياحة الثقافية البيئية الرياضية وإيرادات الغاز في البحر الأبيض المتوسط وإيرادات القطاع الثقافي من أفلام وغيرها، يحتاج ذلك إلى زمن (ز١).

٢) تكليف خبراء اقتصاديين، (بالتعاون مع خبراء زراعيين وجغرافيين وجيولوجيين)، بتحديد مواقع المدن السكنية والصناعية الجديدة، التي يفصلها شريط أخضر من الغابات

وواحـــات النخيل علـــى أراضي أملاك الدولة غير الصالحة للزراعـــة ومسار شبكة الخطوط الحديديـــة، لتحقيق أعلى درجة من الرشاد الاقتصادي. ينبغـــي إلغاء هيئة التطوير العقاري نهائيـــاً، لأنها تدمر الأمـــن الغذائي العربي والموارد الزراعية وتكرســـ التوزع العمراني غير الرشيد للسكان وتشاد في جلها على أراضٍ زراعية.

٣) دراسة انتشار الجريمة المنظمة، التي زرع فيروسها العدو الغربي الاستعماري الأمريكي الأوروبـــي الصهيوني في مجتمعنا العربـــي، (مع التحضير لحروب الغـــزو المباشر وحروب الاستنزاف بوساطة المنظمات الإرهابيـــة المتعددة الأسماء) في شتى الأقطار العربية والتي ستنشـــط بعد نهاية الحروب المعلنـــة، والتي كان مجتمعنا العربي شبه خالٍ منها. والتخطيط لمواجهتها ثقافياً وإعلامياً واقتصادياً وأمنياً...إلخ.

٤) دراســـة أوضـــاع ملايين الأطفال ومعالجـــة الأضرار النفسيـــة والجسدية والعاطفية، التـــي أصيبـــوا بها، ولاسيّما الأطفـــال أقل من ٥ سنوات مذ كانوا أجنـــة في رحم الأم، الذين أصيبوا بمرض التقزم، ولم يحصلوا على كفايتهم من الغذاء كماً ونوعاً، بسبب الغلاء الفاحش واستغلال التجار من جرَّاء الحروب. والتخطيط لرعايتهم بالطرق المناسبة من ثقافة وتعليم مهنـــي وعلوم بـــكل فروعها وبشكل خاصـــ بالموسيقا العربية، التي ترســـخ الاعتزاز بالهوية العربيـــة القومية وإعادة إحياء الروح العربية والقيم العربية والإسلامية، وتنقيتها من التشويه الذي نجم عن «الطبعة الاستعمارية للإسلام»، التي فبركها الغرب الاستعماري وعملاؤه وثبَّت وجودهـــا بالمنظمات الإرهابية التي خطـــط لها ودربها وسلحها وموَّلهـــا، وتأهيلهم بالتعليم المهني والرياضة وغيرها.

٥) تقييـــم الأصـــول الثابتة في القطاع الصناعـــي واستبدال المتقادمة فنيـــاً واقتصادياً والتخطيـــط لنقل جميع المصانع إلى المدن الصناعية وانتهاز هذه المناسبة لاستيرادها من الدول الصديقة الصين وروسيا والهند وغيرها.

٦) وضـــع خطة لمحاربة الفساد،الذي يلتهم أكثر من ربع الناتج المحلي الإجمالي مع آلية للتنفيذ والسؤال «من أين لك هذا؟»، والبدء بتطبيقها.

٧) وضع خطة لتقليص تبديد الموارد، الذي يلتهم أكثر من ربع الناتج المحلي الإجمالي، عبـــر ترشيد التخطيـــط والاستثمار والإنتاج والاستهلاك، بالاعتمـــاد على العقول والكفاءات العربية.

٨) عنـد التخطيـط لتوزع عمرانـي رشيد للمـدن السكنية الجديدة لاستيعـاب الزيادة السكانية القادمة وللمدن الصناعية، عدم إعادة السكن العشوائي حيث كان،بل إزالته وإسكان المواطنيـن في المدن الجديـدة مع توفير فرص العمل لهم سواء في المدن الصناعية أمّ في المـدن السكنية في القطاعات الأخرى. (لمزيد من التفصيل- انظر: سياسة الإعمار والمدن الصناعيـة حتى ٢٠٢٥م في القطر العربي السوري، د.نزار عبـد الله، جريدة النور، دمشق، تاريخ أيار ٢٠١٥م).

٩) عرضـ هذه الإستراتيجيات على الـرأي العام ومناقشتها بكل شفافية وتصويبها. هذا شرط مهم جدا لضمان نجاحها- وإقرارها ويستغرق ذلك زمناً (ز٢).

١٠) وضع خطة الاستثمار والإنتاج والتصدير حتى (٢٠٢٥م).

١١) دراسة توفير الموارد لتمويل الاستثمارات، الذي يحتاج إلى زمن (ز٣) من:

آ- الضرائب التصاعدية على الأرباح حتى ٧٥٪ وغيرها (لمزيد من التفصيل انظر: نظام ضريبي للوطن العربي، د.نزار عبد الله، المركز العربي للدراسات الإستراتيجية، دمشق، ٢٠١١م).

ب- أرباح القطاع العام بعد تحريره من القيود المكتبية ومن صندوق الدين العام وإصلاحه وتجديـد وسائـل الإنتاج فيه، الذي ينبغي أن يتولى الحصة الأكبـر في إعادة الإعمار ويكون العمود الفقري للاقتصاد.

ج- تحريـر القطاع الخاص من «الخوات» ومطالبتـه بالضرائب والرسوم فحسب. وإزالة العقبات من طريقه والعمل على فتح أسواق خارجية له.

د- القضاء على التهرب الضريبي (لمزيد من التفصيل انظر جريدة النور).

هـ- أرباح طريق الحرير الجديد، بعد إنجاز أجزاء منه سواء داخل القطر العربي السوري بيـن اللاذقية وحـدود العراق أمّ خارجه عبـر العراق وإيران حتى حـدود الصين وباكستان بالتنسيق مع الدول المعنية الصين والعراق وإيران...

و- ادّخارات الضمان الصحي والاجتماعي.

ز- قروض داخلية.

ح- قروض خارجية من الدول الصديقة مثل الصين وروسيا والهند وإيران وفنزويلا وغيرها، لاستيراد وسائل الإنتاج والمصانع وتسديد ما أمكن بالمقايضة بسلع وخدمات محلية.

١٢) توزيع هذه الخطط على السنوات المقبلة حتى (٢٠٢٥م) ويستغرق ذلك زمناً (ز٤).

١٣) الاتفاق مع الدول التي سنستورد منها المصانع الجديدة وشتى وسائل الإنتاج والمعدات وغيرها، لنتمكن من تنفيذ هذه الإستراتيجيات ويستغرق ذلك زمناً (ز٥).

١٤) تحتاج المفاوضات زمناً ليس بالقليل للاتفاق على الأنواع والكميات والمواصفات والأسعار وطرق الشحن والتمويل بالمقايضة والعملات الأجنبية ويحتاج ذلك إلى زمن (ز٦).

١٥) بعد الاتفاق وإبرام العقود لتوريد المطلوب من مصانع ووسائل إنتاج ومعدات،تحتاج هذه الدول لتصنيع أو لاستكمال تصنيع هذه المنتجات زمناً (ز٧).

١٦) يتطلب ذلك فرض تعلم وتعميم لغات الدول الصديقة مثل روسيا والصين والهند وإيران وغيرها، التي سيكون التعامل الاقتصادي معها- من استيراد وتصدير وتعاون في مجال البحوث العلمية وشتى الخبرات- مركز الثقل في اقتصادنا للعقود المقبلة ونشرها في المدارس والجامعات والمعاهد ويحتاج ذلك إلى زمن (ز٨).

١٧) يتطلب ذلك إرسال عشرات الآلاف من الكفاءات العلمية من جامعيين وفنيين وعمال مهرة للتدرب على تشغيل هذه المصانع ووسائل الإنتاج والمعدات وصيانتها الدورية وإصلاحها، فور إقرار العقود والاتفاقيات. ويحتاج هؤلاء للحصول على المهارات النظرية والتطبيقية لهذه المهارات إلى (ز٩).

١٨) جعل التأمين الصحي إلزامياً لجميع المشتغلين ودراسة التشريعات الناظمة له، بحيث يدفع المشتغل نحو ٧٪ من أجره ويدفع رب العمل نحو ١٠٪ من الأجر، فيصبح المجموع ١٧٪ من الأجر.

١٩) جعل التأمين الاجتماعي من تأمين ضد الحوادث وتأمين ضد البطالة وتأمين ضد الشيخوخة، إلزامياً لجميع المشتغلين، لسببين: لتحقيق الأمن الاجتماعي والصحي ولتوفير موارد للتنمية الاقتصادية. وتحضير التشريعات الناظمة له بعد عرضها على الجمهور العريض ومناقشتها وإقرارها، بحيث يدفع المشتغل نحو ٧٪ من أجره ورب العمل ما يعادل ١٤٪ من الأجر، فيصبح المجموع ٢١٪.

٢٠) جعل التعليم مجانياً من المهد إلى اللحد وحكومياً حصراً. الوطن العربي غني جداً بالموارد البشرية واقتصاد المعرفة أحد فروع الاقتصاد الواعدة، لذلك فالاستثمار في رأس

المال البشري هو الأكثر رشاداً اقتصادياً من تعليم وتدريب وتأهيل مستمر تبعاً لمتطلبات الاقتصاد.

٢١) تطبيق التخطيط الشبكي، لتخفيض زمن التحضير لمعركة البناء وإعادة الإعمار إلى أبعد حد ممكن.

٢٢) يتم العمل في أربع ورديات في شتى المصانع ما دام ذلك ممكناً، لسببين: تشغيل أكبر عدد من المشتغلين والإسراع بعجلة النمو الاقتصادي للتخفيف من البطالة البنيوية التي طالت الاقتصاد بسبب حرب الاستنزاف المتوحشة التي حاقت بالقطر منذ مطلع عام (٢٠١١م) وما سبقها من حصار اقتصادي، واستجابةً لأوامر العدو الاستعماري في السياسات الاقتصادية وغير ذلك بتأثير عملاء العدو الغربي الداخليين والطابور الخامس.

من المتوقع مع إنجاز مرحلة التحضير هذه والبدء في تنفيذها، أن يرتفع الناتج المحلي الإجمالي في القطر العربي السوري مع ضخ الاستثمارات المخططة الموزعة على سنوات الخطة العشر، التي تتوزع بين تجهيزات ثابتة من مباني وتجهيزات البنية تحتية والبنية الفوقية، واستيراد مصانع ووسائل إنتاج ومعدات وتشغيل مليون عامل جديد سنوياً بدءاً من أولى سنوات التنفيذ وهذا ممكن، لأنَّ استغلال الطاقة الإنتاجية للاقتصاد حالياً منخفضة جداً نحو ٢٠٪ فحسب. والذي سيتنامى سنوياً بمعدلات جيدة مع ضخ الاستثمارات الكبيرة.

٢٣) عندما نجمع ز١+ز٢+ز٣+ز٤+ز٥+ز٦+ز٧ +ز٨ +ز٩+ز١٠ = ز ن، زمناً قد يصل إلى سنوات!

٢٤) إنَّ كلفة كل يوم تأخير في التحضير لبدء معركة البناء والإنجاز يكلف الاقتصاد مليارات الليرات السورية، عبر تفويت الفرصة لزمن (ز س)، لبدء العمل في إعادة البناء وتطوير الاقتصاد والمضي بخطوات سريعة لتحقيق العمالة الكاملة ورفع مستوى معيشة الجمهور العريض ليمشي خطوات كبيرة واثقة على الطريق لمضاهاة الدول المتطورة خلال عقدين من الزمن.

٢٥) ستستمر المعارك مع العدو الغربي. علينا أن نقاتل بيد ونبني باليد الأخرى.لن نشعر نحن العرب بالسلام ولا بالرفاه، قبل تحقيق وحدة الأمة العربية في دولة واحدة مستقلة متطورة اقتصادياً؛ والانتصار في معركة البناء وإعادة الإعمار في القطر العربي السوري خطوة على هذا الطريق.

خاتمة

يصبح القطاع العام الوحيد في قطاع البناء والتشييد ويتحول المستثمرون القدامى من القطاع الخاص إلى الاستثمار في قطاعات أخرى كالقطاع الصناعي الواعد وقطاع الخدمات وغيرها. الانتصار في معركة البناء الاقتصادي بعد هذه الحرب الضروس، قضية وجود بالنسبة إلينا، بلغ الدمار الذي أحاق بالاقتصاد سواء إبان مرحلة الاستعمار التقليدي وإبان حرب الاستنزاف حجماً كبيراً جداً، علينا تفعيل قوانا الذاتية في حرب اقتصادية لا ترحم معتمدين على «الأدمغة العربية» حصراً، ننهل من تاريخ مغرق في الحضارة والإبداع. ينبغي تحقيق العمالة الكاملة وتوفير أكثر من (١٥) مليون فرصة عمل جديدة حتى عام (٢٠٢٥م) للعاطلين عن العمل الآن والأجيال القادمة وأن نوفّر حياة كريمة لجميع المواطنين.

الخيال الأدبي والنبوءة الحضارية

السيد يسين*

إذا كان الكاتب الإنجليزي الشهير هـ. ج. ولز يعطي في كتبه المتعددة التي سطّرت تاريخاً فريداً في روايات الخيال العلمي، نموذجاً بارزاً للكاتب المتنبئ. فإنه لم يكن بمفرده الذي حاول أن يستلهم روح الثورة الصناعية. وفي قلبها الآلة. ليتحدث عن المصير الإنساني ويتنبأ بمستقبله.

وإذا كنتُ في البحث الذي أعددته عن «المستشفيات والأدب» قد عبَّرتُ عن الانطباعات الأولى التي استعادت إلى ذاكرتي كتابات هـ. ج. ولز عن «آلة الزمن»، وجورج أورويل في روايته الشهيرة (١٩٨٤)، ولجأت إلى المراجع الموثوقة التي تتحدث عن أدب الخيال العلمي، فقد كان ينبغي عليَّ أن ألجأ - ونحن نعيش في عصر المعلومات العالمي- إلى الإنترنت لأبحث الموضوع وأعرف هل هناك دراسات حديثة تناولته.

واستطعت بعد بحث دؤوب أن أعثر على دراسة بالغة الأهمية للناقد الأدبي «سيدني بيركوينر» عنوانها «الاتصال بعالم الروائي والكاتب فورستر» وهو الكاتب نفسه الذي

* مستشار مركز الأهرام للدراسات الإستراتيجية
- جريدة الاتحاد الإماراتية (١٩٩٨م).

اعتمدنا عليه في مقالنا الماضي، حين كنا نتحدث عن الظواهر الأدبية والتغيرات الاجتماعية.

يحلل الناقد رواية من روايات الخيال العلمي كتبها فورستر، تأثراً بالثورة الصناعية وإنجازاتها الميكانيكية والتكنولوجية، إذ إن الآلة هي البطلة الرئيسية، الرواية عنوانها «نهاية هوارد» وتدور أساساً حول مشكلة الاتصال الإنساني، وأهمية العلاقات الشخصية المباشرة، فقد كان فورستر معنياً أساساً بخطورة «الميكنة» على العلاقات الإنسانية المباشرة ودفئها الحميم، فالهاتف يمكن أن يحل محل اللقاء المباشر، حيث يوفّر الاتصال المباشر بين البشر، ولكن شتان بين صوت الصديق الذي تسمعه من بعيد، وبين انغماسك في مناقشة مباشرة معه، حيث ترى ملامح وجهه ونظرات عينيه، وتتفاعل معه مباشرة.

يعبِّر «فورستر» تعبيراً بليغاً عن مخاطر العزلة المفروضة في زمن الآلة، من خلال روايته «توقف الماكينة» حيث يتخيل آلة بالغة الضخامة، توفّر لكل شخص خلية مستقلة يسكنها ويأكل فيها ويمارس كل حياته داخلها، من دون أي علاقة إنسانية مع باقي البشر اللهم إلا من خلال الهاتف، وهكذا يمارس البشر حياتهم في عزلة كاملة، حيث تحل الصورة محل الأصل، وتهيمن الحياة الآلية المصطنعة على الحياة الطبيعية، كلٌّ معزول في خليته، لا يرى السهول ولا الهضاب، ولا طلوع الفجر، ولا غروب الشمس، إلا من خلال أجهزة الرؤية التي يمتلكها في خليته. الفرد في هذه الخلية يعرف من خلال الهاتف آلافاً من الناس، ولكنه لا يكاد يعرف أيّاً منهم، لأنه ليست هناك وسيلة للاتصال المباشر، لتحريم الخروج من الخلية، ومن ثمّ لا مجال للحديث الحرّ الطليق، ولا لممارسة متعة اللقاء المباشر مع الناس.

كتب فورستر روايته «توقف الماكينة» عام (١٩٠٩م) في الوقت نفسه الذي كان فيه هـ. ج. ولز وكأنها تكملة لجهده في تمجيد إنجازات العلم والتكنولوجيا والتصوير الأدبي لتلك الإنجازات. بطلة الرواية هي واحدة من آلاف الخلايا التي تضمها «الماكينة» لكي يستكشف السهول والهضاب مباشرة وبلا وسيط، وملأ عينيه بالمناظر الطبيعية قبل أن تجذبه الآلة إلى داخل الخلية حتى لا يتخطى الحدود المرسومة.

ويكتشف «كونو» الفرق بين الاصطناع والواقع، أو بين الصورة والأصل وهو يخاطب أمه قائلاً: إنني أرى كائناً يشبهكِ من خلال الصورة غير أنني لا أراكِ أنتِ، كما أنني أسمع صوتاً شبيهاً بصوتكِ عبر الهاتف، غير أنني لا أسمعكِ أنتِ، وتحاول أمه عبثاً أن تبث اليقين في

نفســـه بمزايا الماكينة، وبروعة الحياة الآلية التـــي يعيشانها، غير أن الابن لا يخضع بسهولة لكل هذه الحجج غير المقنعة.

إلـــى أن يأتي يـــوم بدأت فيه الماكينة الضخمة التي تضـــم البشر في الانهيار التدريجي، بـــدأت الحكاية بأصوات مزعجة تشير إلى خلل عميـــق في آلية العمل، إلى أن حدث الانهيار الكامـــل، وهكذا سقط حلم «فاسشتي» في الماكينة الضخمة التي تعمل، والتي كان يُعتقد أنَّه لو أصابها خلل فهي قادرة على أن تصلح نفسها بنفسها.

عندئذ تتيَّقن الأم من لحظة الحقيقة، حين تخرج من إطار الماكينة مع غيرها من البشر، وتستطيـــع أن تلمســـ وجه ابنها مباشرة وتتحـــدث معه وتعانقه، قبـــل أن يموتا مع كل سكان الماكينة، أو بالأحرى مع كل سكان المعمورة!

تصوير درامي مؤثر رسمه فورستر لنقد الإعجاب الأهوج بالآلة، والحياة الآلية وما وفَّرته من إمكانيات أمام البشر، ودعوة صريحة لإقامة التوازن المطلوب بين الإنسان والتكنولوجيا، حتى لا تستعبد التكنولوجيـــا الإنسان. هذه الفكرة ليست بعيدة عن آفاق التطور التكنولوجي المتســـارع في الوقت الراهن، فهناك مؤشرات علـــى أنه في مجال صنع العقول الآلية، يمكن فـــي مستقبل منظور تصنيع عقول إلكترونية أذكى من الإنســـان، وتستطيع أن تتخذ قراراتها من دون الرجوع إليه، فهل يأتي يوم تسيطر فيه هذه العقول الآلية على الإرادة الإنسانية؟ في مجال روايات الخيال العلمي متسع لإبداعات أدبية خصبة، لتصوير هذه العلاقة المعقدة بين الإنسان والتكنولوجيا.

إذا كانت الآلة هي بطلة عصر الثورة الصناعية، فإن شبكة الإنترنت - ولا شك في ذلك- هي بطلـــة عصر المعلومات العالمي، ومن الطريف أن الناقـــد سدني بيركويتز يعقد مقارنة جميلـــة بيـــن الآلة التي كانت هي بطلة رواية فورستر وبيـــن الإنترنت. يقول الناقد الذكي مع تقدم الإنترنت وما أحدثه من تغيرات ثورية في مجال الاتصال الإنساني، عدنا مرة أخرى إلى المشـــكلات التي سبق لفورستـــر أن تحدَّث عنها بصدد سيطرة الآلة على الحياة الاجتماعية، حيـــث برزت قضية العزلة والاتصال. والاختلافات بيـــن الآلة والإنترنت. في مجال الاتصال - طفيفة حقاً، فبدلاً من الصـــوت والصور المتحركة نحن نتبادل الآن عبر الإنترنت الرسائل المكتوبة - عن طريق البريد الإلكتروني- ونشاهد تصويراً للأحداث لحظة وقوعها، بل نحن نشتـــري السلع أيضاً عن طريقها، حيـــث نشاهد ما تريد من سلع، وندفع ثمنها إلكترونياً دون

أن تتحرك من أماكننا (هناك تقديرات أن التجارة الإلكترونية ستصل معاملاتها إلى ٥ بلايين دولار عام ٢٠٠٠م!).

ولكن شبكة الإنترنت قد خلقت عالماً شبيهاً بالعالم الذي صوره فورستر في روايته، لأنه حسب بعض التقديرات هناك نحو ٣٠ مليون إنسان على مستوى العالم يستخدمون الإنترنت حالياً ويتواصلون من خلاله، وأساساً من خلال البريد الإلكتروني (إرسال الرسائل إلى أي مكان في العالم واستقبالها من خلال الكمبيوتر الشخصي) وعن طريق «جماعات النقاش» التي يستطيع أي إنسان في أي بلد أن يشترك فيها لمناقشة الموضوعات التي تهمه، وتنشر رسائله وأفكاره ومقترحاته على شبكة الإنترنت، حيث قام لأول مرة في تاريخ الإنسانية حوار كوني متصل، يشمل القضايا الإنسانية كافة، المتعلقة بالسلم والحرب والبيئة ومشكلات الشباب، وتحرير المرأة، ومنع الأسلحة الذرية، وعشرات غيرها من الموضوعات.

ومع كل ذلك يُثار السؤال: هل سيؤدي الإنترنت إلى عزلة الإنسان، حيث يعتكف في حجرته أمام حاسبه الآلي، ويفتح شبكة الإنترنت، ويتفاعل مع غيره من البشر، ليس مباشرة وإنما من خلال وسيط، سواء بالكتابة الإلكترونية، أمّ بالصورة، وألا يمكن أن يؤدي ذلك - على المدى الطويل- إلى عقم الحياة الإنسانية وإفراغها من مضمونها الحي؟ وألا يمكن أن تنتشر ظواهر «الإدمان على الإنترنت» حيث يعزل الإنسان نفسه - طائعاً مختاراً- عن أسرته وأصدقائه ومعارفه ليعتكف وحيداً منفرداً متفاعلاً مع شبكة الإنترنت؟

أثبتت بعض البحوث السوسيولوجية التي أجريت على مستخدمي الإنترنت في الولايات المتحدة الأمريكية إلى بروز هذه المشكلات التي ألمحت إليها، وهي الميل إلى العزلة وإدمان التعامل مع الإنترنت، بكل الآثار السلبية التي يمكن أن تنجم عن تقلص دائرة الاتصال الإنساني المباشر.

غير أن هناك آراء مضادة، تذهب إلى أن الإنترنت - على العكس- سيوسع من دائرة الاتصال الإنساني، وخصوصاً بالنسبة إلى كبار السن والمعاقين والأفراد الذين يفتقرون إلى وسط عائلي يعيشون فيه، لأنها ستتيح لهم وهم في أماكنهم زيادة خبراتهم الإنسانية، وتوسيع مجال الحياة الاجتماعية أمامهم.

وأياً ما كان الأمر، فيمكن القول إننا نحتاج إلى نظرة متوازنة فيما يتعلق بثمار التطور التكنولوجي الهائل الذي نعيشه، وكما أن فورستر وغيره من الكتّاب مارسوا النقد العنيف ضد

استعبـــاد الآلة للإنسان، فإن كتّاباً معاصرين ينهجــون النهج نفسه حين يحذّرون من استبداد شبكـــة الإنترنت وتأثيرها السلبي على حيوية الحياة الإنسانية، غير أنه إذا آمنّا بالحكمة التي صاغها الروائي الألماني المعروف «توماس مان» حين ذكر أن «الحقيقة العظيمة هي الحقيقة التـــي نجـــد في مقابلها حقيقـــة عظيمة أخرى»، فإنه يمكـــن لنا أن نبلور النظـــرة المتوازنة للتكنولوجيـــا، فكل تطور إنساني لـــه سلبياته وإيجابياته، ولا شك أن أهـــم تطور إنساني في الوقت الراهن هو الإنجازات الخارقة للعلم والتكنولوجيا.

ومن هنا تثار مناظرات شتى، هل كشوف الهندسة الوراثية يمكن أن تؤدي إلى خير للبشرية من خلال تحسين الإنتاج الزراعي، وابتداع وسائل جديدة للقضاء على الآفات، أم أنّها تنطوي علـــى شر مستطير إذا نظرنا إلـــى موضوع الاستنساخ، وإمكانية استنساخ البشر مع ما ينطوي عليه ذلك من انقلاب مدمّر للتوازن الطبيعي الذي صاحب الجنس البشري منذ نشأته؟ وهل إنجـــازات الذكاء الصناعي يمكن أن تؤدي إلى سيطرة الآلات الذكية على حيوات البشر، وهل شبكـــة الإنترنت يمكن أن تؤدي إلى دفع ملاييـــن البشر لكي يحبسوا أنفسهم داخل حجراتهم لكي يتفاعلوا مع «الواقع الظاهري» بدلاً من التمتع بثمار التفاعل الحي الخلّاق؟

كل هـــذه أسئلة يمكن أن تجيـــب عنها الدراسات الأكاديمية، غيـــر أن الخيال الأدبي بكل ما يمتلكه مـــن أدوات الإبداع والإبهار، يمكن أن يصوّر ببراعة مستقبل المصير الإنساني في القـــرن الحادي والعشرين، حيث سيشهد العالم بداية سُكنى البشر للفضاء الخارجي، في أول محاولة في تاريخ الإنسانية لكي ينفلت الإنسان من ثقل حدوده الأرضية!

❁ ❁ ❁

قراءات

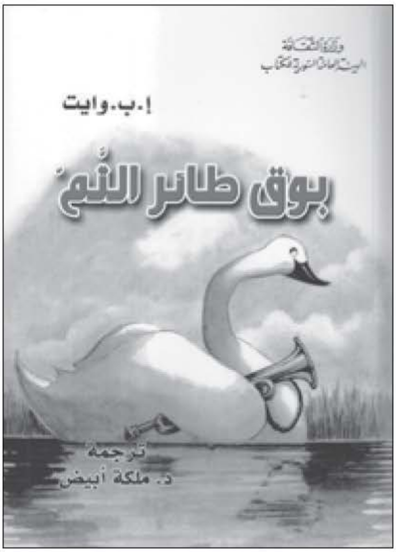
قراءة في رواية (بوق طائر التمّ)

للفتيان

د.ملكة أبيض

كاتب الرواية ا. ب. وايت، أكاديمي له سبعة عشر كتاباً من النثر والشعر. وانتُخب عضواً في الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب عام (١٩٧٣م).

حاز على ميداليــة لورا إنجلز عام (١٩٧٠م) على روايتيه (شبكــة شارلوت) و(ستــوارت الصغير). كما أُعطِــي كتابه (بوق طائر التمّ) لقــب الكتاب الممتاز للأطفال. وهو الكتاب الــذي ترجمته الدكتورة ملكة أبيضــ إلى العربية، وصدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب عام (٢٠١٧م).



يتمثل الدافــع الرئيسي لترجمة الكتــاب في أنّه يعالج مشكلة (البَكَم)، وهـي إعاقة كبيرة لدى الإنسان تحول دون اتصال المعوق بآخرين في المجتمع للتعبير عــن حاجاته، وأفكاره، وكل ما يجول في نفسه؛ وتحدُّ

مــن قدرته على إبراز مواهبه وتطوير إمكاناته. لذلك عمــدت المجتمعات البشرية إلى إيجاد بدائل تقوم مقام الكلام وتؤدي وظائفه، كاستخدام لغة الإشارات والكتابة.

إلا أن الكاتــب وضع الرواية في وسط حيواني لجعلها أكثر جاذبية لهذا الجمهور من القرّاء (الفتيان)، وضخّ فيها كثيراً من الشّعر والموسيقا والغناء لتهذيب ذائقته، وتوسيع آفاقه. كما راعى فيهــا الخطوات التي تتّبع عادة فــي مواجهة الإعاقة، من تشخيص وتعريف، ثم اقتراح للبدائل وتجريبهــا وتطويرها، وتحديد مدى نجاحها ومواضع فشلها. ثــم استخدامها في أطر متنوعة تبرز أثرها في تفتّح الشخصية، وزيادة عطائها. وذلك دون إغفالٍ لدور الأهل، والمساعدين أو المرشدين، والقيم التي تهتدي بها العملية التربوية.

أمَّــا الجمهور الــذي تتجه إليه الرواية وهو الفتيان (من ســن ١٢ إلى آخر المراهقة). فإن هــؤلاء يعبــرون مرحلة عدم استقــرار وتغيّر، من حيث قبول الــذات، والانسجام مع المحيط، وتصــوّر المستقبل والإعداد له. وهنــاك دراسات تبيّن أن سنــوات المراهقة تمثّل مرحلة من النشــاط الهائل في فصوص الدماغ الأمامية. فاللّحــاء الجبهي الأمامي هو قسم الدماغ الذي يكبــح الأفعال غير المناسبــة شخصياً أو ثقافياً، عن طريق ضبط عمل الدوافع والذاكرة. وفي هــذه المرحلة من النموّ يكوّن دماغ الفتــى بسرعة وصلات عصبية إضافية. أما فيما إذا كانت نقــاط التشابك هذه تتعزّز أم لا، فذلك يتوقف علــى غنى الوسط الذي يعيش فيه الفتى، ومن أهم أركانه القراءات.

يقول الباحثون إن القراءة، ولا سيما قراءة السرديات، تحدث تغييراً داخلياً يؤدي إلى تنمية الهوية عن طريق التفكير النقدي الذي تثيره لدى القارئ.

لذلك نرى أن هذا الأدب يُشجَّع على نطاق واسع في البلدان المتقدمة، وتُرصد له المكافآت والجوائز، ويُعدّ له مدرّسو اللغة والأدب لتقديمه إلى الفتيان بأفضل الطرق (القراءة النموذجية مــن المدرّس، والمناقشة، والتمثيــل، والتعليق، والمحاكاة.. إلخ)، وهــذه تسمى إستراتيجيات القراءة، أو مهارات الفهم.

وحيــن يعترض بعضهم على استخدام السرديات فــي التعليم بذريعة أنها قد تشوّش تفكير الفتيان حين تقدّم لهم نماذج غير مقبولة، يجيب «نورثروب فراي» بأن القارئ الذي يمتلك مخيّلة متمرِّسة يستطيع تعرّف الفارق بين الخيال والواقع، ويتعلّم من الخيال الروائي دون الخوف من فقدان الصلة بالواقع، أو اتخاذ قرارات حياتية متهوّرة لمجرد تقليد شخصية روائية.

يبقــى أن هناك، بالنسبة إلــى تعليم الفتيان مسائل مثل: ماذا يعلّــم؟ ولماذا؟ وكيف؟ وهي مسائــل معقّــدة تحتاج إلى كثيرٍ من التفكير، حتى إذا كان المعلّــم من أكثر أنصار كتب الفتيان حماسة.

هــذه المسائل أُخذت بالحسبان، إلى حد بعيــد، في اختيار هذه الرواية للترجمة إلى اللغة العربية.

❁ ❁ ❁

يصــادف الفتى سام بيفر في إحدى جولاتــه الاستكشافية حول مخيّمه في كندا، زوجاً من طيــور التــمّ الجميلة، وقد بنت البجعة الأنثى فيه عشّاً على طــرف بحيرة صغيرة، وقبعت فيه تحضن عدداً من البيوض.

وحيــن سمع ســام ثعلباً يعوي في الجوار، هجــم عليه بعصا غليظة وأبعــده عن الطَّيرَين، مــا أكسبه ثقتهما، وارتياحهما لجلوسه على جذع شجــرة بجوار البحيرة، يراقب وينتظر فقس البيوض. وقد عدّ ذلك أسعد تجربة له في حياته.

حيــن فقست البيوض وخرجت الفراخ الخمسة، بدأ الأبوان يعلّمانها السّباحة، وحين انتهت السّباحــة الأولى أخذ طائر التمّ فراخه إلى الفتى سام، وراحوا يحيّونه بـ «كووه» و«بيب» إلى أن جاء دور الفرخ الخامس لويس، فلم يصدر عنه أي (بيب)... وبدلاً من ذلك، سرعان ما مدّ قدمه وسحب شريط حذاء سام ثم أفلته.

راقبــت البجعة فرخها لويس بغريزة الأم، واكتشفت أنــه يختلف عن إخوته وأخواته بأنّه لا يستطيــع إصدار صوت على الإطلاق. ونقلتْ مخاوفها إلى زوجها التمّ مطالبة إياه بالتفكير في وسيلة تجعل لويس يتغلب على إعاقته، ويتواصل مع أبناء وبنات جنسه.

أجرى التمّ الأب اختباراً للويس، وطلب منه أن يفتح فمه ويطلق صوتاً على أي شكل كان: بقّ بَــقّ - بيبٌ بيبٌ - ولكن لويس لم يقدر على ذلك. فأخبره أبوه أنه أبكم، ولكنه سيساعده بجلب آلة من الآلات التي يستخدمها بنو الإنسان لإخراج الأصوات، وقد رأى منها كثيراً في المدينة.

في نهاية فصل الصيف جمع طائر التم أفراد أسرته وأخبرهم أنّ عليهم جميعاً الرحيل إلى بحيــرة الصخور الحمراء في مونتانا، لأنهم لا يستطيعون البقــاء في هذه البحيرة الباردة من كنــدا.. لذلك علَّمهم الطيران، وقادهم إلى موطنهم الشتوي الدافئ «بحيرة الصخور الحمراء» في مونتانا..

بعـد أيـام من وصول أسرة التمّ إلـى مونتانا، خطرت للويس فكرة، وهـي أن يتعلّم القراءة والكتابـة ليتواصل مع الطيور الأخرى كما يفعل البشر. وسرعان ما تذكّر أن سام بيفر (صديق الأسرة) يعيش في مونتانا، فقرّر الذهاب إليه لدخول المدرسة معه، وتعلّم القراءة والكتابة..

وبعـد تعلّم القراءة والكتابة على مدى أكثر من سنة ونصف السنة عاد إلى «بحيرة الصخور الحمراء» وهو يحمل في عنقه لوحاً صغيراً وقلماً من الطبشور. على أن هذه الوسيلة لم تنفعه في التواصل مع بني جنسه، ولا سيما في لفت انتباه سيرينا البجعة التي أحبّها، وأراد أن تقبله زوجاً؛ ذلك أن الطيور لا تتعامل مع الرموز الكتابية.

حيـن لاحظت البجعة الأم إخفـاق لويس في كسب ودّ سيرينا، ذكّرت زوجها التمّ بوعده في توفير آلة صوتية له. وهذا ما دفع التمّ إلى التحليق حتى مخزن للأدوات الموسيقية، واقتحامه لسرقـة بوق جميـل يعطي لويس الصوت المطلوب، فهو تمّ بوّاق قبل كل شيء. على أن الأب لم يكن راضياً عن السرقة، والأذى الذي ألحقه بالواجهة الزجاجية للمتجر.

حيـن يتسلّم لويس البوق يأخذ على عاتقه مهمتين: الأولى تعلّم العزف على البوق، والثانية العمـل المأجور للإيفاء بدين أبيـه لصاحب مخزن الآلات الموسيقيـة، فيعمل أولاً في مخيم «كوكوسكوس» إلى جانب سام بيفر المرشد، ويقوم بعزف «النداءات» للمشاركين؛ ثم يعمل – بناء على نصيحة سام – في «مراكب البجع» في بوسطن، ثم في «النادي الليلي» بالحديقة العامة في فيلادلفيـا حيث دُعِيَ لإحياء السهرات بعد أن أصبح عازفاً شهيراً. وخلال ذلك جمع من المال أكثـر مما يحتاج للإيفاء بدين والده؛ كما التقى بسيرينا، وحظي باهتمامها وقبولها العودة معه إلـى موطنه بحيرة الصخور الحمراء، والانتقال صيفاً إلـى مسقط رأسه في كندا لبناء العشّ. وتكوين أسرة.

إلـى جانب الموضـوع الذي يعكس إحاطة شاملة بثيمة الإعاقـة، وما تطلّبت من تشخيص مبكـر، وخطّة تربوية متكاملة لإيجاد البدائل والتدريـب في أجواء طبيعية، واحترام لشخصية المعوقين، ومساعدتهم على تكوين أهداف واقعية، أهمها الاعتماد على النفس لتحقيق الاكتفاء الذاتـي؛ إلـى جانب ذلك كله، يتميَّز الكتـاب بأسلوب بسيط شفاف، فيه كثيـرٌ من الشاعرية، وعديدٌ من الأناشيد الملحنة. مما يجعل منه كتاباً ممتازاً للفتيان، وهو اللقب الذي حازه نتيجة أكثر من استفتاء.

ومن أناشيده وهو يقود مركب البجع في بوسطن:

جدّفْ، جدّفْ، جدّفْ، جدّفْ

الماءُ على مدِّ البَصَرْ!

اِمَرحْ، اِمرحْ، اِمرحْ، اِمرحْ

ما أسرعَ ما يمضي العُمْر

ومن قصائده، هذه الأبيات التي يتغنّى بها سام بيفر في حديقة الحيوان:

حديقة الحيوان في فيلادلفيا

مكاني المفضّل

من بين جميع الأماكن،

على سطح البرّ والبحر

هناك ذئاب، وثعالب، وصقورٌ، وبُوَمْ

وحفرٌ ضخمة يَجُوسُ فيها الأسد.

هناك بِركٌ هادئة، وأقفاص بهيجة.

تتمدّد فيها الزواحف، ويزأر النمر...

❀ ❀ ❀

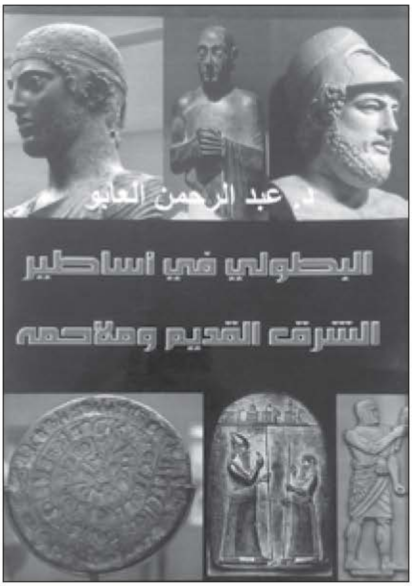
عن نموذج الحالمين بالجمال

ملامح «البطولي»

في أساطير الشرق القديم

علي الراعي

الأسطورة؛ ليست التاريخ بصورة مُتنكّرة وحسب، وإنما سنحصل على عشرات التعريفات التي تُحاول مُقاربتها، وعلى الرغم من كثرة التعاريف التي حاولت أن تُحدد مفهومها، فقد صرخ سانت أوغسطين يوماً؛ حين سُئل عن ماهيّة الأسطورة قائلاً: إنني أعرف جيداً ما هي بشرط ألا يسألني أحد عنها.



مع ذلك فجوهر الأسطورة كما يرى كثيرون ممن حاولوا مُقاربتها؛ هو التعبير عن المُقدّس، وقد بدأت الأساطير من خلال الشعائر، وهدفت إلى الإجابة عن أسئلة تتعلق بنشأة العالم وبدايات البشرية ومصير الإنسان بعد الموت. كما أن ثمة من يعد الأسطورة مُقدمة لعصر الفلسفة، فقد

كانت الفلسفة في بدايتها قراءة رمزية للأساطير، وبما أن الأسطورة حكاية مُقدّسة انبثقت عن الشعائر الأولى، فقد امتلكت سلطة كبيرة على عقول الناس. أما الباحث السوري فراس السوّاح؛ فينظر إلى الأسطورة على أنها حكاية تقليدية تؤدي الكائنات الماورائية أدوارها الرئيسة، وتعريفه يُشبه إلى حدٍّ كبير تعريف خزعل الماجدي الذي يقول إنها قصة تقليدية ثابتة نسبيّاً، مُقدسة ومربوطة بنظام ديني مُعيّن، ومُتناقَلة بين الأجيال، ولا تُشير إلى زمن مُحدد، بل إلى حقيقة أزلية عبر حدث جرى، وهي ذات موضوعات شمولية كبرى محورها الآلهة، ولا مؤلف لها، بل هي نتاج خيال جماعي.

في كتابه «البطولي في أساطير الشرق القديم وملامحه» الصادر عن دار علاء الدين بدمشق؛ يَلفت الباحث عبد الرحمن العابو الانتباه للرجال العظام الذين يصنعون التاريخ، هؤلاء الرجال الذين خلَّدتهم النصوص منذ أول تدوين في قصة الخلق البابلية وحتى أحدث ما كُتب، وهو ما يُشير إليه الباحث بـ«البطولي» وهذا من أقدم الاتجاهات في التفسيرات التي عرفها الإنسان، وهو يعني أنّ أعمال الرجال العظام؛ هي التي تصنع التاريخ في هذا العالم، الأمر الذي دفعه إلى العودة إلى دراسة النصوص البكر مُحاولاً إلقاء الضوء على هذه الظاهرة البطولية، وأساليب تجلياتها في الأدب الرافدي.

كانت الشخصية البطولية – على ما يرى العابو –تحملُ طابعاً معرفياً وتربوياً، تُعبّر عن ذلك بوساطة امتلاكها قدرة مُذهلة تُمكنها من إخفاء كل نقاط ضعفها، وتقدم نفسها على أنها ذات طبيعة خاصة، ومن طينة خاصة. تعرف نقاط ضعف الآخرين، فتتحمل أعباءهم كي تجعلهم يشعرون بالاطمئنان إلى أنهم باتكالهم عليها يُمكن أن يصلوا إلى شاطئ الأمان. ومن هنا فالشخصية البطولية؛ هي شخصية مُتكاملة، وحالمة من وجهة نظر ذاتية، والبطولي هو ذلك الراحل للحصول على المعرفة الكلية، والقادر على جعل نفسه فداءً لها، من أجل الحصول على ما يُمكن تقديمه للآخرين.

شكّل تجسيد النموذج البطولي تجسيداً لصورة الحياة نفسها، وشكل وجوده صدى لها ولحركتها، ولذا فإنّ هذا النموذج يُشكّل تجسيداً حيّاً لكل الناس الآخرين الحالمين بحياة أكثر جمالاً تتحقق عبر حصولهم على المعرفة. من هنا أيضاً؛ فقد أدرك الفنان الذي صنع النموذج البطولي، أن مهمته ليست في تجسيد النموذج ونقله من الحياة وحسب، ولكن في صنع النموذج المُستند إلى الواقع، والمرغوب تمثّله من الناس أيضاً، إنّ مهمة الفنان الحقيقي

كانت وما تزال التعبير عما هو جوهري، عبر كشف حقيقة الحياة ونفاذه إلى جوهرها ومعناها، وتجسيد ذلك عبر صور فنية تظهر أمامنا الوجود الواقعي في غنى خصائصه التي لا تنضب، هذا هو الفن الذي يلتصق بمخيلة الشعب؛ فحين تلتصق بمخيلة شعب من الشعوب صورة بطل أسطوري، فإنما تُشير إلى أن الشعب قد اعترف به بطلاً، واعترف أنّ حياته قد تطابقت مع الصورة النمطية للبطل.

يرتبط مفهوم البطولي بوصفه مفهوماً جمالياً بعدّة مفاهيم جمالية أخرى، من أهمها: الجليل، والجميل، والتراجيدي. حيث يظل مفهوم «الجليل» بما يحمل من صفات العظمة، والقوة، والعزة، والكمال، من أهم الصفات التي يتحلى بها البطولي، فالبطولي عظيم المكانة قوي البنية، عزيز النفس، كامل الخُلُق والخِلْقة، وعلى الرغم من اشتراكه في الصفات الإنسانية مع باقي الناس، إلا أنه يتميز منهم بصفات أخرى لا يملكونها وهي خاصة به، كالقدرة على التضحية بالذات وحمل آمال الآخرين، لذا كان البطولي بما يحمل من تميّز يُشكّل المثال الأعلى والمتفرد لذاكرة الإنسان وحلمه. كما عرّف الباحثون «الجميل» بأنه الحق، أو التعبير عن المثالي، أو رمز الكمال الإلهي، أو المظهر الكلي للخير، وعدّ الفيلسوف «وولف» أن الجمال هو ما يتحقق في الكمال. وقد تجلّى الجميل في تصوير البطولي، حين قام مؤلف النص برصد التجربة الإنسانية الحقة، والمُعبرة عن كل جوانب انفعالاتها. إنّ المُبدع للنص الذي جسّد البطولي على أنه شخصية متفردة، تجلت قدرتها على الخلق والإبداع؛ استطاع تصوير النمط المثالي الذي يُحاكي في جوهره المثال الأعلى الجمالي المُختزن في الذاكرة الجمعية. فيما ظلّ السقوط «التراجيدي» للبطل المغرور والصلف الذي نشعر بمهابته وروعته، يُشكّل أعظم تجسيد لتراجيدية الحياة، لأننا نقف أمامه مُتأملين النهاية الحتمية التي سيؤول إليها كل إنسان. من هنا جاء هذا السيل الجارف من العواطف الذي نُعبّر بوساطته عن إحساسنا بالبطل الذي يجعلنا أكثر توازناً مع الحياة نتيجة دفعه إيانا إلى امتلاك المعرفة بعد الدخول في تجربة عميقة.

هذا البطل يظهر في النص الأسطوري في ثلاث شخصيات: الشخصية الذكورية، الشخصية الأنثوية، والشخصية الألوهية، وقد شغلت الشخصية الذكورية البطولية الحيّز الأكبر في النصوص التي وصلت إلينا؛ ففي الأساطير البطوليّة القديمة التي يعود زمنها إلى العصر الباليوثي – الحجري القديم- عادةً ما يكون الذي يُقدِم على رحلة صيد خطرة لمُساعدة شعبه؛ بطلاً ذكراً، بيد أنه وبعد العصر النيولوثي – الحجري الحديث- أصبح

الذكـر بلا حيلة، وأصبحت الآلهـة الأنثى هي التي تهيم في الأرض وتتصارع مع الموت، وأصبحت الأم - الأرض رمز البطولة الأنثوية فـي كل الأساطير التي تتكلم بشكلٍ أساسي على التناغم والتجدد.

وفي المرحلة التي أصبح فيها المجتمع ذكورياً كان من الطبيعي خلق الشخصية البطولية الذكوريـة التي تعكس مزاج العصـر، ولعلّ أعظم تجليات البطولي - الأنثوي تتبدى في رحلة «عشتار» إلى العالـم الأسفل، البطلة التي دفعت بنا إلى إدراك جمالنا، وإدراك قُبحنا أيضاً. كانـت الأنثـى التي هي الحياة، تدفع بالبطل كي يتعرفها، ويمتلكهـا، وكل الرموز الدالة على الصعوبـات التي تواجهها هي مرحلة عبورها إلى امتلاك المعرفة. فيما الشخصية البطولية ذات الطبيعـة الإلهيـة مُطالبة بإنجـاز المهمات المُلقاة على عاتقهـا، وهي على الرغم من طبيعتهـا الإلهية تؤدي عملهـا على محورين؛ المحور الإنسانـي، والمحور الإلهي، وعلى كلا المحورين هناك من ينتظرها، وقد أعادت إليه السعادة والهدوء، وخلّصته من كل الشرور.

تكمـن أهمية البطولي في الشرق القديم؛ في تلك الرغبـة لإيجاد نموذج حياتي إبداعي تعبيـري، يُشكّل دافعاً إلى الإيمان بمبادئ جديـدة، لا على أساس هدم القديم، بل رغبةً في تطويـره، وعليه فـإنّ أهميّة الشخصيـة البطولية تنبع من تلك القوّة الكبيـرة التي تمتلكها، وتمنحهـا القدرة على الاختيـار، وهي على الدوام تكون ما تُريـد، وفي هذا تكمن عظمتها. **البطولي** إذن: شخصية يلتجئ إليها الشعب، أي شعب، حين يُدرك أنّ مصيره في خطر، وأنّ هـذه الشخصية تستطيـع أن تدفع عنه هذا الخطر، لأنّ البطولـي يمتلك كل عناصر القوة، والاندفـاع، وفـي اللحظة التي يبدأ اليأس يتسرّب فيها إلى نفوس الآلهـة والبشر، وما من أحـد يستطيع دفع الخطر المُحدق بهم؛ إلا البطولـي الذي يبرز عارضاً خدماته وتضحياته الفردية من أجل الجماعة، ففي حين فشلت كل الآلهة، وكل من أرسلت للقضاء على «تيامات» اللعينة، انبرى «مـردوخ» طالباً السماح له بمواجهتها والقضاء عليها، وإعادة النظام، والأمن، والطمأنينـة، إلى وضعها الطبيعي التي هي مـن أهم مهمات البطولي. والفرق بين البطولي، وبيـن البطـل التراجيدي؛ يتمثل فـي أنّ البطولي؛ شخصية إيجابيـة بامتياز، وهي تعمل ما بوسعهـا كي تجعل الناس أكثر تفاؤلاً، وإيماناً بأنّ مـا يحلمون به يُمكن تحقيقه، ولذلك فهي تُثيـر في نفوس المتلقين شعوراً بالعزة، على حين البطـل التراجيدي؛ يُثير في نفوس الناس التعاطف، والإحساس بالشفقة، وذلك بالنظر إلى النتيجة التي سيؤول إليها مصيره.

الأسطورة أخيراً فـي رأي الباحث، وعلى الرغم من أنها ليست سوى صيغة مجازية لقوى روحيـة كامنـة في الوجود البشـري، إلا أنها تبعث الحياة فينا كما فـي العالم. من هنا تأتي مقدرتهـا الفائقة على كشف مكنونات النفس البشريـة، والتعبير عن الأفكار المُجردة، وهي في الحقيقة رؤيا أخرى للواقع، بل هي في أحيان كثيرة تتجاوز الواقع لتصنعه واقعاً جديداً، ولذا فهي عبارة عن رؤيا إنسانية للكون نفسه، والأسطورة في حدّ ذاتها تحملُ زخماً وانفعالاً يجعلنا نشعر بالدهشة من تلك القدرة الهائلة على تجسيد الأفكار بطريقة فنية.

أنتـج الإنسان الأسطورة في مرحلة الوعي، وهـي مرحلة متطورة من مراحل تطور الفكر الإنساني الذي لم يكن مُنتجاً للأساطير فحسب، ولكنه مُتفاعل معها، ومُقدس لها أيضاً. ربما مـن هنـا كان حقاً قول «باتريس دولابانور»: إنّ الشعب الـذي لا أساطير له يموت من البرد. وتأتـي أهمية أساطير الشرق القديم في أنهـا نتاج التجربة الإنسانية الأولى التي تمكنت من استخـدام أدوات أسلوبية كافية لإبداع الأساطير والملاحم وتجسيد النموذج البطولي فيهما، وشكلـت الإرهاصات الأولـى لكل آداب الكون، حيث يجمع الباحثـون على أن بلاد الرافدين أعطـت أقدم أدب عرفته الحضـارة الإنسانية، وكل ما جاء بعده مـن آداب؛ كان متكئاً عليه بشكلٍ من الأشكال.

❁ ❁ ❁

قراءات

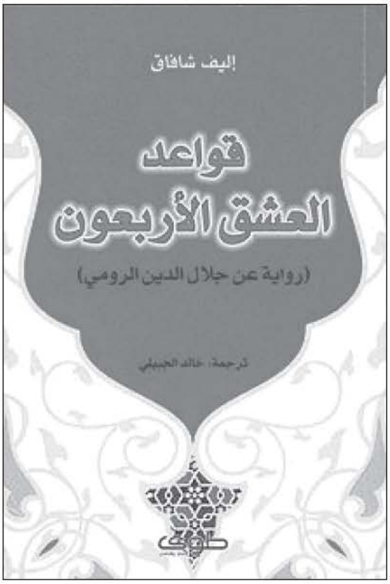
بين منظومة السرد المتصاعدة ودوران عجلة التشويق الخضراء

إليف شفاق نموذجاً

سريعة سليم حديد

ليســت (قوانين الحب الأَربعون) بل هـــي خوابي الحب الأَربعون.. فكل خابية تطفح عسلاً، وحين يسكب في آنية شفّافة، وتترنّح اليدان الساكبتان، تنطلق رائحة الزهر، ويرتعش حب الله في النفس.

رواية (إليــف شفاق) قوانين الحب الأَربعون. هي ثــوب شفيف، يعكس تفاصيل النفس الملهمة المؤمنة بين يدي كاتبة مبدعة، تعرف كيف تنسج من الكلمات أُصُصــاً مدهشة لتزرع فيها شتــلات نضرة، لا تفتأ تترعرع في النفس أزاهير غابة تطفح بالجمال.



تبدأ الرواية بتمهيد بسيط حول الأَحداث غارسة وتداً هنا ووتداً هناك، وتندفع فـــي العناوين التي تأْخذ أَسماء الشخصيات لتنطلق بها عبر سيرورة الأَحداث المترابطة، فكل شخصية تتحدَّث بلغتها جاذبة انتباه المتلقي إليها.

منذ البداية يشدُّك ذلك التداخل في الرواية والحدث الرئيس الحامل لها فيوحي، كم لذلك البرعم الفكري من سر يكشفه توالي الصفحات لينشر عطره عبر السطور.

إيلــلا: بطلة الرواية يوكل إليها من وكالــة أدبية أمريكية أن تعطي تقييمها لرواية بعنوان: تجديف حلو. للكاتب: ع.ز. زهارا.

تبــدأ الرواية بمقدِّمة، هذه المقدِّمــة تفضح سر الرواية منذ الصفحــات الأولى، فتردم كل الجماليــات المخبــأة في داخلها، ومن هنا يبدأ عامل التوقع لما سوف يحدث بالتلاشي، لأنه في الأســاس قد أصبح الحدث المهمّ معروفاً، هذا الانطباع شكَّله لدينا سابقاً المقطع المطبوع على الغلاف، والمأخوذ أيضاً من مقدِّمة المترجم (علي عبد الأمير صالح) وهذا ما نجده في كثيرٍ من المقدمات والأغلفة للكتب المنتشرة على مستوى كبير والتي تخطف بريق الرواية دون رجعة.

تتوزَّع رواية (تجديــف حلو) والتي تبدأ بقراءتها (إيللا) في خمسة أجزاء بعناوين رئيسة: الأرضــ، الماء، الريح، النار، الفراغ. أما العناوين الفرعية المعنونة بأسماء الشخصيات فهي مؤرَّخــة عندمــا يكون المتحدِّث ينطلق مــن عصر (شمس التبريزي) مــا بين عامي (١٢٤٢- ١٢٦٠م) وعندما تتحدَّث (إيللا) يكون التاريخ ما بين أيار (٢٠٠٨م) وأيلول (٢٠٠٩م).

العنــوان الأول: القاتل. هو من قتل شمس تبريزي، وحاول الهروب من نظراته لحظة قتله لسنــوات عديــدة لكن دون فائدة. هــذا الأسلوب يسحب ذاكرتنا نحو روايــة: (اسمي أحمر) للكاتــب (أورهان باموق). فهذا الصوت، صوت الخروج الروحي المنطلق من البئر، والعناوين المروَّســة بأسماء الشخصيات، ما هي إلا علامة دالة على تأثر (إليف شفاق) به، وهذا التأثر جاء شفَّافاً ربَّما تسبَّبت به طبيعة السهولة في السرد والإعجاب أيضاً.

وتتوالى الأجزاء الخمسة في تقسيم الرواية إلى فروع عديدة تحمل أسماء الشخصيات.

يبــدأ الجزء الأوّل بعنــوان الأرض. يتبعها مقولــة: الأشياء التي تكــون صلبة، ومتشرِّبة، وساكنة. العنوان الفرعي يأخذ اسم: شمس. ينطلق صوته من البئر.

العنــوان الثاني: إيللا. إنها البطلــة الرئيسية تظهر في علاقتهــا بزوجها وخلافاتها مع ابنتهــا، وحين تبدأ بقراءة رواية: (تجديف حلو) تتناوب مفاصل الرواية الأساسية حيث تظهر الأحداث المتعلقة بعائلتها الشخصية عند كل استراحة لها من متابعة القراءة.

إن الحدث المقلق لدى (إيللا) هو أن ابنتها (جانيت) على علاقة حب بشاب اسمه (سكوت) وهي ترفض ذلك الحب، وتعمل جاهدة على إبعاد (سكوت) عن فكرة الزواج بـ(جانيت).

شمس تبريزي. يسافر إلى بغداد بحثاً عن الآخر الذي يمكن أن يُسمعه أفكاره، ويستوعبه كما يشاء. عندما يلتقي بقاضي المدينة تدور بينهما محادثة ساخنة، فيرد على إهانة القاضي له:

«مــاذا فعلت يا موسى؟ لقد وبَّخت ذلك الراعي المسكين، ولم تدرك مقدار معزَّتي له، لعله لم يكن يصلِّي بالطريقة الصحيحة، لكنه مخلص فيما يقول. إن قلبه طاهر، ونواياه سليمة، إني راض عنه. ربما بدت كلماته تجديفاً لمسامعك، لكنها بالنسبة إلي تجديف حلو» (ص٩٥).

هنا يكمن سر تسمية الرواية بتجديف حلو. ويكمن سر التجديف للوصول إلى حقيقة الله في قلب الإنسان.

تتوالى العناوين: إيللا، الدرويش المبتدئ، إيللا، الأستاذ، إيللا، شمس.. بائعة الهوى وردة الصحراء..

إيللا ترسل رسالة إلكترونيــة لكاتب الرواية: (ع.ز. زهارا) فيرد عليها بطريقة إيجابية، مما يدفعهــا إلى متابعــة أحداث الرواية بهمَّة، وقــد سيطرت عليها بعض الأقــوال والأحلام تأثراً بذلك.

شمســس في (بغــداد)، وجلال الدين الرومي في (قونيــة). كل منهما يبحث عن الآخر في داخله، الآخر الذي يتمنَّاه ويعشقه دون أن يعرفه، والذي يمثِّل في الوقت نفسه النصف الآخر له. حيث تسير الأحداث متمهِّلة دون ملل.

شمســس التبريــزي عانى ما عاناه من العذاب والقهر، ومع ذلــك لم ييئس من الانتظار كي يسافر إلى جلال الدين الرومي. فيتذكَّر قانوناً يقول:

«مهمــا حدث فــي حياتك، ومهما بدت الأشياء صعبة، لا تدخــل منطقة اليأس، وحتى لو ظلَّــت جميع الأبواب مواربة، فإن الله سيفتح درباً جديداً لك وحدك. احمد ربَّك. من السهل عليــك أن تحمد الله عندما يكون كل شيء على ما يرام. الصوفي لا يحمد الله على ما وهبه إياه، بل يحمده على ما حرمه منه أيضاً» (ص١٣٢).

تكوَّنت شخصية شمس تبريزي من خلال ولعه بالسفر طوال حياته، فقد كان يكره الاستقرار في أي مكان وهذا ما يؤكده عبر القانون الذي يؤمن به:

«لا فــرق بين الشرق والغرب، ولا بين الشمال والجنوب، فمهما كانت وجهتك احرص على أن تكون كل رحلة تقوم بها رحلة باطنية، فإذا سافرت باطنياً، فإنك ستسافر عبر أرجاء العالم الواسع كلها وإلى ما وراءها» (ص١٥١).

إن محاولــة الروائية ذكر القوانين التي يتمثَّل بها التبريــزي تضفي جماليات خاصة على الرواية.

نلاحظ بعض القوانين التي لا يمكن لنا تجاوزها لما لها من أهمية بالغة في عمق النظرة نحو الإله يقول:

«إن السعي وراء الحب يغيِّرنا، ما من أحد يسعى وراء الحب إلا وينضج خلال مسعاه هذا، فما إن تبدأ بالبحث عن الحب حتى تبدأ بالتغير داخلياً وخارجياً» (ص١٥٢).

شمس تبريزي يصل (قونية) حيث جلال الدين الرومي، فيكتشف جمالية المدينة بما تحمل من تنوُّع في تضاريسها ولغات سكانها وأجناسهم.

تتخلل الرواية قوانين الحب التي تظهر بين الفينة والأخرى، فتبرز كم للصوفيين من نظرات عميقة في تقييم الإنسان وإجلال الخالق:

«يكمن الكون كله في داخل كائن بشري واحد..».

وتتقدَّم أحداث الرواية بشكل مشوِّق، إيللا تتابع قراءة رواية (تجديف حلو) وقد تغيَّرت نحو الحب الذي رفضته لابنتها، أما رواية (تجديف حلو) فقد وصل شمس تبريزي إلى (قونية بحثاً عن جلال الدين الرومي الذي يعتقد أنه الشخص الذي يشاركه آراءه ونظرته إلى الخالق.

من الملاحظ على الرواية استخدام الكاتبة العبارات اللطيفة والأسلوب الرشيق غير الممل منذ البداية وحتى النهاية، مع المفاجآت المدهشة في سيرورة الأحداث، لاسيّما فيما يتعلَّق بسرد الأحلام:

«بعد مدة وجيزة رفعت رأسي لأرى الدرويش، السورة التي كنت أقرؤها، عندها فقط، أدركت، ويا لرعبي! أن ما خلته شمعداناً كان في الواقع يد الرجل اليمنى، كان يرفع يده لي، وكل إصبع من أصابعه يشتعل..» (ص١٦٨).

يبدو جلياً سر استخدام الكاتبة لتوزيع مفاصل رواية (تجديف حلو) التوزيع الرباعي القائم على مفردات في الذاكرة الجمعية للناس، وذلك من خلال:

«من المؤكد جاء الرومي، وهو يمتطي حصاناً أبيض كالحليب، ويرتدي قفطاناً رائعاً عنبري اللون مزيناً بأوراق ذهبية... كان يشعُّ بهاء وثقة، وكان يبدو حاكماً أكثر منه عالم دين - سلطان الريح والنار والماء والتراب..» (ص ١٨٢).

هنا يظهر سر المكان الذي أخذت منه تسمية عناوين أجزاء الرواية.

كان اللقاء طيِّباً ولطيفاً بين الرومي وشمس التبريزي، استطاعت الكاتبة فتح كوَّة الإعجاب والمتعة بأسلوبها السلس الجذَّاب حيال ذلك الموقف الذي يلتقي فيه صوفيان يبحثان عن بعضهما بعضاً منذ زمن بعيد. على الرغم من طرح شمس على الرومي سؤالاً يبدو للوهلة الأولى منفِّراً ومزعجاً، إلا أن الرومي بحكمته وحسن تدبيره عرف كيف يتجاوز هذا الموقف الصعب، ويردَّ بأسلوب الأستاذ المتمكِّن من مادته.

كان لقاء التبريزي بجلال الدين الرومي مفاجئاً من حيث الأسلوب في استخدام السؤال المحيِّر من التبريزي، مما جعل الرومي في النهاية ينحني له، علماً أنه لم يعتد أن ينحني لأحد من قبل.

انتهت (إيللا) من قراءة رواية (تجديف حلو) لكنها عادت ودخلت في الرواية نفسها، وبالطريقة نفسها التي اتبعتها سابقاً، هذا الفصل كان نتيجة رغبة (إيللا) في سماع قصة (صميد) من عزيز، وهو نفسه (ع.ز. زاهازا) لكن هذا الاسم ظل غريباً عن المتابعة، فلم يلق أيَّ إيضاحات عن دوره في الرواية، وإنما جاءت الأحداث تتابع مسيرها الطبيعي في التناوب بين الشخصيات السابقة.

تثيرنا الحبكة، التي تشد خيوط الأحداث بلطف، بحيث تجمعها، وتفردها، ثم تعود لجمعها وشدِّها من جديد.

ترصد الرواية النظرة الصوفية للحب بطرق سلسة جذَّابة ضمن القوانين الأربعين التي تتخللها بين الحين والآخر. «قال (شمس): في الحب تكون جميع الحدود ضبابية» (ص٤٨٥).

إن اختفاء (شمس) من قونية سبّب ألماً للرومي،هذا الرجل الذي قلب حياة الرومي، وغيَّر كثيراً من أفكار الناس، حتى (بائعة الهوى، وردة الصحراء) دفعها لترك الماخور، والعودة إلى جادة الصواب.

يتطور الحب في قلب (إيللا) ويصل إلى ذروته من خلال تبادل الرسائل بينها وبين (عزيز زاهارا) فتهرب إليه مخلِّفة أسرتها في صراع مشؤوم، فتظهر هنا علامة استفهام، وأخرى تعجُّب من مرض (زاهارا) بالداء الخبيث، مما يضطرُّها للعودة إلى منزلها خائبة مكسورة الجناح.

بهذه النهاية المأساوية تنهي (شفاق) الحدث المهم في روايتها مخلِّفة انفعالات طيبة في نفس القارئ.

رواية: حليب أسود. لـ(إليف شفاق)

بمجـــرد أن ينظر المتلقي إلى العنوان تقفز إلى المخيِّلة تفسيرات بديهية عن سبب اختيار هكذا عنوان منها، العذاب، المرارة، الأحزان.. وعندما يتابع القراءة، يتضح له أن كل ما سردته الكاتبـــة من ســـواد كان قبل مرحلة الأمومة، أي مرحلة الحليـــب، وعندما وصلت إليها الكاتبة حقيقـــة كانت الراوية قد انتهت. من هنا يكشف العنوان الجاذب المثير في الرواية ليُبقي على التفاصيل التي تدفعها براعة السرد وغزارة الثقافة.

إليـــف شفاق، تنهج في هـــذه الرواية أسلوباً مختلفاً عما سلكتـــه في رواية: قوانين الحب الأربعـــون، فشكَّلت لنفسها طريقاً مزروعةً بالتبـــدلات النفسية والشخصية، فانفتحت الرواية على سيرتها الذاتية بشكل شبه مفصَّل.

(شفـــاق) قلقـــة من فكـــرة أن تنجب طفلاً، وهذا هـــو المحور الرئيس الـــذي تدور حوله الروايـــة، فكيف لكاتبة مشهورة وطموحة أن تقدم على إنجاب طفل، هذا الطفل الذي يحتاج إلـــى الرعاية والاهتمام، ومن ثمَّ سيأخذ قسطاً كبيراً من الوقت الذي من المفروض عليها أن تستثمره في عملية الإبداع.



تحـــاول الكاتبة الاتـــكاء على بعضـــ السير الذاتية للكاتبـــات المشهورات ممن لهن أطفال وليس لهن، ذلك لتأخـــذ منهن عبـــرة الإنجاب أو عدمـــه، أو لنقل عبرة الإبداع أو عدمه في حال أنجبت أم لم تنجب.

هـــذا الأسلوب يطيل عمـــر الروايـــة ويجعلها تبدو بثوبهـــا السردي مشبعة بظاهرة الاطلاع على عدد كبير من الثقافات التي تمتلكها المؤلِّفة.

مثـــلاً: كتبت عـــن العديد من الكاتبـــات العالميات وتحت عناوين متعددة مثلاً:

أخـــت موهوبة. تبـــدأ (شفاق) الكلام عـــن الكاتبة (فرجينيـــا وولف) فـــي كتابها (غرفة للمـــرء)، تساءلت (فرجينيـــا): لو كانـــت لشكسبير أخـــت موهوبة، فماذا

سيكـــون مصيرها؟ وهل كان لهـــا أن تسخِّر حياتها لخدمة موهبتها، كما كان يفعل (شكسبير) وتجيب (فرجينيا) بالنفي، بسبب اختلاف الأنظمة والقوانين عند كلٍّ من الرجال والنساء.

تدخـــل (شفاق) في المزيد من العناوين منهـــا: المزيد من الشاي. تتحدَّث تحت ظل هذا العنوان عن الكاتبة آؤلو التركية.

عنوان: امرأة القمر. تتحدَّث هنا عن زوجة تولستوي (صوفيا) والتي تشبه القمر في تحولاته.

عنـــوان جديد: نساء يغيرن أسماءهـــن. مثل الكاتبة التركية نهـــال يينويله وجورج إليوت، جورج ساند.. لينتهي الفصل بالحديث عن المؤلفة نفسها، فقد فكَّرت في تغيير لقبها:

«علـــى أي حـــال، قررت أنه ليس عليَّ أن أذهب بعيداً! فـــي الواقع ليس عليَّ الذهاب إلى أي مـــكان. من الأفضل لي النظر إلى ما لدي هنا، والآن عوضاً عن حمل لقب أبي، قررت أن أحمـــل اسم أمي الأول. سيكون لقبي.. الفجـــر، أمي اسمها شفق، سأجعل من شفق لقبي منذ اليوم فصاعداً» (ص١٦٤).

ما تزال (شفاق) تقلِّب صفحات النساء المشهورات بحثاً عمن تستطيع الاقتداء بحالتها، فهي غير قادرة على اتخاذ القرار، لعل سيرة حياة إحداهن تكون عوناً لها على حسم الموقف.

ويستمرُّ سيل التحدُّث عن النساء الأديبات المشهورات، تقطعه مفاصل قصيرة من الخط الأفقـــي للرواية فتلتقي الذكريات بالرجل الذي تحبه، وهنا تتغيَّر نظرتها إلى الأمور بدءاً من مظهرها الخارجي وصولاً إلى الداخل المتصارع.

لنصـــل إلـــى عنوان مهم ومثير: خـــط أزرق خط وردي. هذا العنـــوان له مدلولاته التـــي لا تغيب أبداً عن مفهوم الزوجـــات بشكل عام، هو الشريط الذي يعرف باسم: كاشف الحمـــل: «لمَ لا يظهر الخط الـــوردي أوَّلاً، ومن ثم الخط الأزرق؟ لمَ لا يظهران معاً. سيقلل ذلـــك من هول التوقع والخشية، هـــل صممه الصينيون هكذا من خـــلال محاولات الإقناع والـــلا إقناع في إنجاب الطفل» (ص١٧٥)، وتستمر الكاتبة في محاولاتها الوصول إلى قرار نهائي فيما يتعلّق بحَمْلها على الرغم من طغيان بحر المخاوف على عملية الإبداع التي قد تقلـــب موازينها حالة الحمل المؤكَّدة، وهذا يسوِّغ اختلاق الكاتبة لفتيات من بنات أفكارها تحاورهـــن، وتجادلهن، تهرب منهن أحياناً وأحيانـــاً أخرى تبحث عنهن، مما يدلُّ على مدى التوتر النفسي الذي كانت تعيشه في مرحلة ما قبل الحمل. فبنات أفكارها شخصيات تشبه شخصيـــة عقلة الإصبع، فهي تحاورهن، وبذلـــك تكشف عن الصراع الداخلي الذي تعيشه،

وقد أطلقت عليهن الأسماء الآتية: التشيخوفية الطموحة، وماما الرز بالحليب، والفتاة الدرويشة، والفتاة المثقفة، والفتاة العملية.. فتفرد لهن فصولاً تتخلل الرواية بين الحين والآخر، حسب مجريات الأحداث.

واظبت المؤلفة على التعريف بالكاتبات المتميزات حتى الصفحات الأخيرة، قافزة بذلك فوق الخط الدرامي المتعارف عليه في الرواية، متباطئة في تدفق الأحداث لتعترف في النهاية:

«بعد كل اللمحات التي رأيتها من حيوات الكاتبات... عرفت أن كل حالة منفصلة عن الأخرى، وأن لكل كاتبة خياراتها، لا توجد هناك معادلة واحدة تنظِّم الأمومة والكتابة وتناسب الجميع، بل هناك مسارات مختلفة في رحلة الأدب وجميعها تقود إلى الهدف نفسه..» (ص٣٨٥).

جاءت الخاتمة لتبيِّن نقطة التصالح بين الكاتبة وبين نسوة الأصابع التي ابتكرتها من عالمها الداخلي، والنتيجة أنها ستسير ضمن خطين متوازيين لا انفصال بينهما هما: الأمومة والكتابة معاً.

قد يتساءل المتلقي: أي حليب أسود ذلك الذي أفرزته مجريات الرواية، وأي قسوة جعلت ذلك الحليب يفقد لونه الرباني في عالم الأمومة الرائع ليكون دافعاً لعنوان الرواية/ (حليب أسود)؟! من البديهي أن يتوقع المتلقي أن تجد المؤلفة لوناً آخر للحليب ألم تكتشف في حليب الأمومة لوناً مثلاً؟!

- يظهر الجهد الكبير الذي بذلته (شفاق) في رواية: (قوانين الحب الأربعون). هذا الجهد بدا واضحاً من خلال التداخل في ربط الأحداث وفق العامل الزمني المتناوب ما بين التاريخين الهجري والميلادي، كذلك يظهر البحث المجهد في انتقاء المعايير الصوفية وفق منظومة قوانين الحب الأربعين.

هذا ما يجعلنا نفتقد ذلك الحماس الحار في سرد الأحداث والنفس المتصاعد في رواية (حليب أسود).

❀ ❀ ❀

المصادر

(١)- قوانين الحب الأربعون: إليف شفاق، ترجمة: علي عبد الأمير صالح، الطبعة الأولى ٢٠١٤م.

(٢)- رواية حليب أسود: إليف شفاق، ترجمة: أحمد علي، الطبعة الأولى ٢٠١٦م.

❀ ❀ ❀

إصدارات جديدة

إعداد: حسني هلال

معرض مؤجّل

رواية «معرض مؤجّل..» هي جديد الأديب هزوان الوزّ، الصادرة حديثاً عن «دار الفارابي» في بيروت، وهي العمل الروائي الثالث له، بعد روايتي «سرير من الوهم» و«كتاب دمشق/ حاء الحب... راء الحرب..».



تضم الرواية عشر لوحات ولوحة ناقصة وقد جاء على لسان مؤلفها: إنها الجزء الأول من ثلاثية، ومحاولة لكتابة حكاية الحكايات، وإنه زمننا، وعلينا ألّا ننفض أيدينا منه...

تشغل رواية «معرض مؤجّل..» (٣٨٢) صفحة من القطع المتوسط، يحمل غلافها الأول لوحة تشكيلية للفنان «توفيق مخّول»، ويفصح غلافها الأخير عن السطور الآتية:

إذا كان الناقد الفرنسي، الروماني الأصل لوسيان غولدمان رأى أن على الرواية أن تكون سيرة وتاريخاً اجتماعياً في آن. فإن هذه الرواية تنجز هذه الضرورة وتتجاوزها في الوقت نفسه.

وتعبّر سمة التجاوز عن نفسها من خلال تقنية تعدد الأصوات، من السارد إلى المدير إلى المنضّد، وبين هؤلاء الثلاثة صوت التاريخ، تاريخ سورية عموماً، وتاريخ دمشق خصوصاً الذي يجهر بنفسه من خلال ما اصطلح المؤلف عليه بمرآة النصّ.

هــذه الرواية سيرة فــرد كما هي سيرة مجتمــع. وعبر السيرتين معاً نتعــرّف إلى عالم يتأرجــح بين الواقعي المستغرق في انتمائه إلى الحقيقة، والتخييلي المتحرّر من قيود الواقع والباحــث فــي آنٍ عن واقع بديل، واقعٌ ينتصر للإبداع، أي للفــن التشكيلي في الرواية، ليس بوصفه محاولة لبلوغ عالم المثُــل فحسب، بل، أيضاً، بوصفه، مثالاً للطهر والصفاء، والنقاء في مواجهة الأفكار والأيديولوجيات والعقائد السياسية المؤرّقة بالتغيير من دون أن يكون لها رصيد سوى ما يمكّن لها من البقاء على قيد الحياة.

ومهمــا يكن صحيحاً أن الرواية، أي رواية، لا يمكــن أن تكون وثيقة عن هذا المجتمع أو ذاك، أو هذه المرحلة أو تلك، فثمّة بين تضاعيف السرد في هذه الرواية زادٌ معرفيّ ثري عن مجتمع دمشق في العقود الأربعة الأخيرة من القرن الفائت. وعلى نحو يمكن التعرّف معه إلى هذا المجتمع، وفي تلك المرحلة من تاريخه، كما لو أن الرواية بحث سوسيولوجي تقنّع بالفن الروائي واستثمر على نحو باهر- معطيات ذلك البحث.

فــي هذه الرواية، الجزء الأول من ثلاثية روائيــة، يُسكب عطر دمشق على الورق، ويعاند هسيس الموت الذي يهدّد دمشق القديمة بالضياع.

القدس في الآثار والكتابات

كتــاب مهمٌّ صدر حديثاً عن قســم الدراسات والأبحاث المقدسية فــي «مؤسسة القدس الدوليــة» في سوريــة، عنوانه «القدس في الآثــار والكتابات المصريــة والأكادية والكنعانية والآرامية».

جاء الكتاب فــي قسمين: الأوّل باللغة العربية، والثانــي بالإنكليزية. وقد فنّد فيه مؤلفه الأستــاذ الدكتور «محمد بهجت قبيسي» مزاعــم الصهيونية في حقهم المزعوم في القدس، وتزويرهم التواريخ والآثار في سبيل نسبتها إليهم.



جاء في الغلاف الثاني لكتاب «القدس..» الذي يهديه الكاتب إلى روحيّ والديه:

«تعددت الإجابات وتشعّبت، واتخذت أبعاداً مختلفة، من جراء السؤال الدقيق، الذي أصبح هاجس جميع النخب العربية والإسلامية في العصر الحديث.

كيف نقوم بتحديث مجتمعنا العربي وننجز التقدم؟! ونسهم في الجهد الإنساني لفضح الأكاذيب الصهيونية وتوجيه العرب والمسلمين للبوصلة الحقيقية ألا وهي القدس.

لا نبالغ إذا قلنا، بأن القراءة كانت وما تزال وسوف تبقى سيدة مصادر المعرفة ومبعث الإلهام والرؤية الواضحة...

وعلى الرغم من ظهور مصادر حديثة للمعرفة، وعلى الرغم من جاذبيتها ومنافستها القوية للقراءة، فإننا مؤمنون في قسم الدراسات والأبحاث المقدسية التابع لمؤسسة القدس الدولية (سورية) بأن الكلمة المكتوبة تظل هي مفتاح التنمية الفكرية والأسلوب الأمثل للتعلم، فهي وعاء القيم وحافظة التراث».

الجنّية

هل أنت عقلاني علماني، تكتفي بما يسوّغه لك العقل ويوصلك إليه العلم، وترمي بكل ما عداهما وراء اهتمامك؟

متديّن أنت مؤمن، تهتمّ بما تنصّ عليه الكتب السماوية ويتصل بالروح والماورائيات، وتغضّ الطرف عن سائر ما عدا ذلك من إنجازات ونظريات؟

أم تراك آخذٌ من الأول جزءاً ومن الثاني جزءاً، مشكِّلاً معتقدك الخاص؟

على الأحوال كافة، أي سواء كنت من الطراز الأول، أمّ الثاني، أمّ الثالث، أمّ حتى من أي طراز سوى ذلك. ففي رواية «الجنيّة» للدكتور الأديب يوسف جاد الحق، ما تضيفه لدائرة أو أكثر من دوائر معارفك: العلمية منها، الفنية، الأدبية، الروحية، الجسدية، الاجتماعية، الدينية...



أمّا ما جاء على ما يشبه المقدمة، بقلم الكاتب، من أن: «وقائع هذه الحكاية العجيبة الغريبة رواها لي صديقي الأعز «ق» على أنها جرت له واقعاً حقيقيّاً، وأنه عاشها بدقائقها وتفاصيلها فعلاً...».

فَلَكَ أن تحمله على محمل التشويق - إن شئت- أو التورية، أو التهرّب مما قد يحصل من عقابيل، أو حتى على محمل الحقيقة أيضاً، فذلك شأنك.

«الجنيّة» حكاية تروي قصة واحدة من الجنيّات اسمها «ميمونة» تظهر في إحدى حدائق دمشق، لأحد الشبّان «قصيّ» فيتعارفان ويتواعدان ويتلاقيان لقاءات عدّة، فيتصادقان وتصحبه بعدها في رحلات إلى كواكب أخرى غير أرضنا هذه، وترفده بمعلومات عن مستقبله وتخلّصه من مآزق شتّى يقع فيها.

يقول قصيّ في بدايات الرواية:

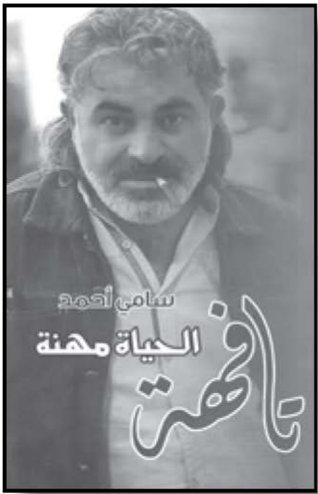
«كنت فيما مضى أسخر مِمّن يروون للناس حكايات عن الجان الذين يظهرون لهم.. ولكن هأنذا واحد منهم. ومن يدري فقد أغدو موضعاً للسخرية مثلهم، ومثاراً للضحك والتندّر بين مَن هم حولي من أهل ورفاق...».

«الجنيّة» هي الكتاب رقم (١) من سلسلة الرواية لعام (٢٠١٧م)، إصدار اتحاد الكتاب العرب في دمشق. وتحمل الجنيّة/ الرواية، رقم (٣) من روايات الكاتب يوسف جاد الحق، بعد روايتيه «قبل الرحيل» و«لقاء مع ملك الموت».

الحياة مهنة... تافهة

أن تكون الحياة (مهنة تافهة) و(عادة سيئة) كما يراها شاعر ما، فهذا رأيه، وأن يراها شاعر آخر - أي الحياة- مهنة مهمّة جديرة بالمزاولة، أو عادة لا بأس بها منذورة للتغيير صوب الأرقى، فهذا أيضاً رأي آخر.

«الحياة مهنة تافهة» هو العنوان الذي دمغ به الشاعر سامي أحمد مجموعته الشعرية الجديدة.



جاء في قصيدة «دمشق ٢٠١٣» من المجموعة:

شختُ فيكِ يا دمشق،

وأنا لا أزال طفلاً.

جاء أيضاً:

درّب ظهركَ على الانحناء

لافتة تتكرر كثيراً على جدران هذه المدينة.

كما جاء في القصيدة نفسها:

ما يقوله السيف يكفي أن يفهمه الدم

حكمة شاردة على جدران هذه المدينة.

وفي قصيدة «غيابك سرّ المعنى» المهداة لأخيه الراحل سمير يقول الشاعر:

الموت فراغ،

حتى عندما يكون مليئاً.

يقول بعضهم بأن الإبداع عامة، بما فيه الشعر، لا يستقيم إن لم يخالطه شيء من الجنون.

ويقول شاعرنا سامي أحمد الذي لا يحتاج شعره إلى تسويغ:

أركل بقدمي الملويّة

كل قوانين الشعر والتنك

أهزّ جذع الشمس، إن ضاق بي الشعر.

تجـدر الإشارة، إلى أن مجموعة «الحياة مهنة تافهة» الصادرة حديثاً عن دار التكوين في دمشق، هي المجموعة السادسة للشاعر، بعد:

- صلاة المطر.
- دخان.
- عميل التعب.
- خذلتني النجوم.
- و.. شُبّه لي.

مفارقات في الكتابة الساخرة

كتاب «نصوص» تحت العنوان أعلاه، صدر حديثاً عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق، من تأليف الأديب والصحفي الراحل الزميل باسم عبدو.

الكتاب من القطع المتوسط، صفحاته (٢٢٤) صفحة، وقد رُتِّب في (٤) أقسام:

- القسم الأول (لمحات ساخرة).
- القسم الثاني (خواطر أدبية ساخرة).
- القسم الثالث (مقاربات سياسية).
- القسم الرابع (قضايا اجتماعية).



من القسم الأول نصّ عنوانه «اللون الأحمر» يقول فيه الكاتب: «وبين الأجور والأسعار، والقطاع العام والخاص، وارتفاع مستوى المعيشة، وتدنّي الأجور، خطان أحمران مستقيمان لا يلتقيان!».

في القسم الثاني نصّ بعنوان «التحرّش بالكلمة» يستهلّه المؤلف بـ: «لا تزال الرقابة تتحرّش بالإبداع والمبدعين، وبالفكر والمفكرين، ولن تتوقف عن كتم الأصوات والكلمات وحرية القول شعراً ونثراً ودراسات..».

ومن القسمين الثالث والرابع نذكر النصوص الآتية:

(غسيل لن يجف، الديمقراطية، صباحات الدم، على شاطئ غزة، الفقراء يختزلون الجوع، إبداعات عربية، نصوص على قارعة الطريق، لصوص خارج الحبوس، احتباس غير حراري، التقنين والأنين، المبدعون لا يتقاعدون، أولاً.. رغيف الخبز، قبل الرحيل).

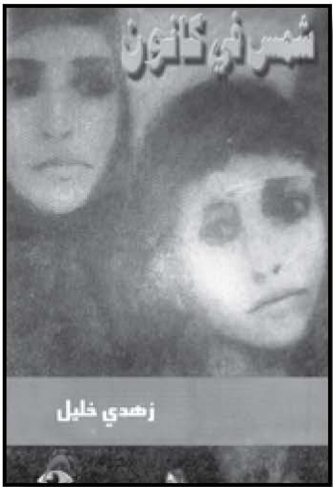
وقد ورد في المقدمة الشاملة المختصرة للكتاب، الموقّعة باسم الباحث «محمد أحمد عيد»:

«باسم عبدو رجل تجارب، ومثقف من الطراز الرفيع، وركن من أركان الثقافة الجادّة، وفارس من فرسان التنوير، تمسّك بمبادئه الوطنية وتصدّى للمحن بمتانة أعصاب وبُعْدِ

نظـــر، فصمد في وجهها على أفضـــل وجه، مستعيناً بحنكته السياسية ونفاذ بصيرته ومرونة فكـــره وطبعه... امتدت اهتماماته إلى حقـــول واسعة في الثقافة، فأتقن فنون القلم في شتّى فروعها...».

جدير بالتنويه أن للراحل باسم عبدو مؤلفات عدّة في كلٍّ من القصة والرواية.

شمس في كانون



كتاب لافـــت للاهتمام، صدر العام الماضي (٢٠١٦م) عن دار الشـــرق للطباعة والنشر في دمشق تحت عنوان: «شمس في كانون».

تنـــاول الكتاب /الديـــوان، غير أديب وفنـــان: تنويهاً وتقديماً.

يقول الشاعر إبراهيم عباس ياسين:

(لعـــلّ أولى التجارب الشعرية التي ظهرت في دواوين مطبوعـــة تعود إلى النصف الثاني مـــن عقد الستينيات، حيـــث صـــدرت للشاعر الراحـــل نواف الدهيـــم والذي اختطفه الموت بطريقة فاجعـــة، مجموعة شعرية يتيمة بعنـــوان «أغانٍ من الريف» وفـــي الوقت نفسه تقريباً صدرت للشاعـــر زهدي خليل مجموعة شعرية يتيمة هـي الأخرى بعنوان «شمس في كانون» (...) وتمثل مجموعة الشاعر خليل خطوة متقدمـــة على مجموعة زميله الدهيم، لاقترابها من عوالـــم الحداثة ولما تمثله من جدّة في اللغة والأسلوب ومعاينة بعض الموضوعات المطروحة في ذلك الوقت...

أمّا الكاتـــب الدكتور نبيل طعمة فيشير إلى تلك المرحلة التي كتب فيها الشاعر قصائده بوصفها: (مرحلـــة حساسة من زمن وطنه، انقلابات ووحدة وانفصال، ويمين ويسار، عايشها بتأمل نوعي، فكان من تفاعلاته معها، ولادة ديوانه شمس في كانون، هذا العنوان الصارخ في وجه البرد والفقر والعتمة...).

ينوّه الشاعر الدكتور راتب سكر مقدماً للكتاب فيقول:

(جـــاءت لوحة الغلاف المهداة من الفنان التشكيلي لؤي كيالي، واللوحات الداخلية المهداة مـــن الفنان التشكيلي فاتح المدرس، باثّةً في فضاء الديوان دلالات ثرية الإيحاء، تمنح جناحيه عتبـــات نصيّة تبوح بما تهيج به رياح حروفه من أسى، وبما يعتمل في شخصيته كاتبها من قلق وأمل...

تهيمـــن على قصائد ديـــوان «شمس في كانون» لزهدي خليل، نزعـــة الإيحاء بسفر بعيد، والتـــوق إلـــى آتٍ غير محدد، وعلى جنـــاح ذينك الإيحاء والتوق يأخـــذ الموضوع الاجتماعي والإنساني المحدد الملموس في دائرة القول الشعرية تجلّيه الفني...).

من قصيدة «شمس في كانون»:

أماتتْ أغاني المطرْ؟
يا الله
إنّ حقولنا في نيسان محمرّة كالدّماءْ
جرداء كوجه الموتْ
أوّاه ما أقساكِ يا سماءَ كانونَ العقيمةْ!
وما أظلمكِ أيّتها البروقُ النائمةُ في زوايا الأفقْ!

❁ ❁ ❁

سيرغي يسينين

وحيداً وَسط السّهب العاري

ترجمة : د.ثائر زين الدين

سيرغي يسينين

ينتمـــي سيرغي يسينين إلى الشعراء الأكثر شعبية في روسيـــا؛ حتى أولئك الذين لا يهتمون كثيراً بالشعر، يعرفون شعره ويحبونه، وهذه المحبّة تزداد مع الأيام.

شِعــرُ يسينين يحملُ في أعماقه تواضع قلب الإنســـان الروسي ورقّتهُ، جمالَ أراضي ريازان وأواسط آسيا، شيئاً غير قليل من الطبائع الروسية، أنغام الأغنيات التي تترددُ في الريف الروسي؛ ولهذا فليسَ غريباً أن نجد كثيراً من أشعار يسينين وقد لُحّنَ وراحَ يُغنّى.

تحدّث الشاعر دائماً بفخرٍ عن جذوره الريفية، وكانَ قد ولدَ في قرية كونستانتينفو في مقاطعة ريــازان في (٣ تشرين أوّل ١٨٩٥م)، وقام جــدّهُ الميسور بتربيته، لأن أباهُ كان فلاحاً فقيراً كثير الأولاد، أنهــى دراستــه الإعدادية في قريته، ثــم انتقل إلى مدرسة المعلميــن الكنسيّة في ناحيةٍ مجــاورةٍ؛ لكنه لم يصبح مُعلماً؛ فقد بدأ يكتب الشعــر وهو في سن التاسعة، وراح يحلم بقوة أن يصبح شاعراً مهمّاً، ولكن ستمضي سنوات قبل أن يتحقق لهُ ذلك.

يسافر سيرغي يسينين إلى موسكو، ويعملُ مدّة غير قصيرة في مطابع الناشر الروسي المعروف ي. د. سيتيــن، فيعيشــ حالة الحراك السياسي الذي كانت تمور بــه روسيا في تلك الأيام، ويتبنى أهــداف الطبقة العاملة؛ علــى الرغم من جذوره الفلاحيّة، فيشارك في توزيــع المنشورات السريّة، ويصبحُ مُراقباً من البوليس، وفي تلك المرحلة يبدأ الشاعر بزيارة جامعة شانيافسكي الوطنية.

ربيع (١٩١٥م) يرحلُ يسينين إلى بتروغراد، حيث يلتقي -قبل أن يفعل شيئاً- الشاعر الكبير ألكسندر بلوك، الذي يستقبل الشاعر الشاب بالترحاب، ويساعدهُ في نشر أشعاره في أفضل دور النشر في العاصمة، فينطلق اسم الشاعر، وتتحدث عنه الأوساط الأدبية.

في أثناء ظهوره في صالونات العاصمة الأدبية يبدو يسينين شاباً رقيقاً وسيماً، أزرق العينين، ذهبي الشعر، لطيفاً. ويصف بلوك شِعْرَ هذا الشاب قائلاً: «شعرهُ طازج، نظيف، موسيقي، غزير» ويرتفع صوت الشاعر عالياً بعد ذلك، ويتسعُ مجاله الحيوي، وتمكّنهُ عبقريته؛ التي جادت الطبيعة بهـا عليه بكرم وسخاء، أن يحمل في شعره صوت الزمن ونبضه، ويتحقق ذلك حين تتصلُ ألسنة لهبِ الثورة بألّسنة لهب الحرب العالمية.

يتزوج الشاعرُ للمرة الأولى سنة (١٩١٧م)، لكن هذا الزواج سرعان ما ينهار في السنة التالية، ليبـدأ حياة ترحالٍ وتسكع فيجوب روسيا طولاً وعرضاً من المتجمد الشمالي حتى البحر الأسود وبحر قزوين، ومن الصين إلى الهند وإيران.

عــام (١٩٢١م) يتزوج يسينين ثانية مــن مواطنةٍ أمريكية تدعى إيزادورا دونكان ويسافر معها إلــى أمريكا ماراً بأوروبا، ومن هناك سيتأمل وطنه بعيــن أخرى... وسيعجز عن حب أمريكا، بل سيرى فيها عفناً، ونتناً يقتل الفن فيرجعُ سريعاً إلى بلاده.

غــادر سيرغي يسينين الحياة باكــراً في (٢٧ كانون أوّل ١٩٢٥م) فــي لينينغراد. فقد عاش ثلاثين عاماً فحسب؛ وربما من قبيل النبوءة بذلك، رأينا شعرهُ يفوحُ بتلك السعادة المشوبة دائماً بمشاعر الحزن؛ كما في قصيدته الرائعة «وأنهى الحرج الذهبيُّ حديثه/ بلغة البتولا المرحة» التي سنقرؤها مع مجموعة مختارة من قصائد الشاعر، والتي تنتمي إلى إصدارات مختلفة، وكانت هذه المجموعة قد رأت النور للمرة الأولى عام (٢٠٠٥م)، حين صدرت عن وزارة الثقافة السوريّة، بعد أن ترجمتها عام (٢٠٠٣م) بتكليفٍ يومذاك من مديرية التأليف والترجمة.

هل انتحرَ الشاعر كما تذكرُ معظم كتب الأدب الروسي، بعد أن عصفت به التناقضات الفكرية والروحية العميقة، مما جعله يشعر بالعزلة والخواء، أم أنه قتلَ في التصفيات التي طالت المبدعين الروســ كما بدأنا نقرأ هذه الأيام... لا نعلم على وجه الدقة.. لكن ما نعلمه ونتفق عليه أن سيرغي يسينيــن -وعلــى الرغم من سنوات عمــره القليلة- تركَ إرثاً شعرياً غنياً جــداً؛ يثير في نفوسنا الإعجاب والغبطة.

ها قد جاءَ المساء . الندى
يلتمعُ فوقَ نباتِ القرّاص
وأنا أقفُ إلى جوار الطريق
متكئاً إلى صفصافة .
ينبعثُ من القمرِ ضوء غامر
ينسكبُ فوقَ سقفِ بيتنا
ومن مكانٍ ما في البعيد
أسمعُ أغنيةَ العندليب .
راحة ودفء
كأنني جالس إلى الموقدِ في الشتاء
بينما تنتصبُ أشجارُ البتولا
كشموعٍ كبيرة .
وهناكَ خلفَ النهر
يتراءى لي وراءَ حدودِ الغابة
الحارسُ النعسان، وهو يثيرُ الضجّة
بعصاه الميّتة

١٩١٠

❁ ❁ ❁

هناكَ، في حقل الملفوف
يصبُّ الشروقُ مياهاً حمراء،
وشجرةُ القيقبِ الصغيرة
ترضعُ ضرعَ الأم الأخضر .

١٩١٠

❁ ❁ ❁

انسكبَ فوقَ البحيرة ضوءُ الفجر الأحمر،
وفي الغابةِ يبكي مالكُ الحزين[1] بصوتٍ عالٍ.
يبكي العصفور الصّفّارُ في مكانٍ ما، مختبئاً في مَكمَنِه
أما أنا فلا رغبةَ لي بالبكاء – الضوءُ يغمرُ روحي.
أعلمُ أنكِ ستخرجينَ مع المساءِ إلى مُلتقى الطُّرُق
وسنجلسُ معاً فوق حزمةٍ جديدةٍ من كومةِ قشٍ، جمعها الجيران.
سأُقبّلكِ حتى السُّكر، وأُداعبكِ كزهرة،
مخموراً من السعادة، وبعيداً عن اللوم.
عندها مأخوذةً بتلكَ المداعبات ستلقينَ بمنديلكِ الحريري عن رأسكِ
فأحملكِ أيتُها السكرى بين سيقان الشُّجيراتِ حتى الصباح؛
فليبكِ مالكُ الحزين بصوتٍ عالٍ
ثَمّةَ حنين فرح في حُمرةِ الفجر.

١٩١٠

❀ ❀ ❀

شاعر

شاحب. يفكر بالدرب المخيف
وفي روحه تعيشُ الخيالات
صدرُهُ مثقّب بطعنات الحياة
ووجنتاهُ مشبعتانِ بالشكّ

شعرهُ تراخى في خُصلٍ

١ – في الأصل (طائر من جنس قطا الغابات) لكنني فضلت مالك الحزين.

وخددتِ التضاعيفُ جبهته العالية
بينما تتقد أحلامُ جماله الناصعة
في لوحاتهِ التي يبدعها .

يجلسُ في سقيفةٍ ضيّقة
بقايا الشمعة غير المحترقة تعكّرُ بصره،
في يده يقبضُ على قلم الرصاص
ويذهبُ في حوارٍ سريٍّ معه .

إنه يكتبُ أغنيةَ الأفكار الحزينة
إنه يجمعُ في قلبهِ ظلالَ الماضي
وكل هذا الضجيج ؛ ضجيج الروح
سيقدمُهُ غداً لقاءَ روبلٍ واحد .

١٩١٠-١٩١٢

❀ ❀ ❀

(.....)

بكيتِ في هدوء المساء،
وسقطت الدموعُ المُرّة على الأرض .
كان الأمر ثقيلاً عل روحي ومحزناً
ورغم ذلك لم يفهم واحدنا الآخر
وارتحلت إلى أرضٍ بعيدةٍ،
فأصبحت الأحلام ذابلة لا لون لها،
وبقيت وحيداً من جديد
معذبَ الروح ؛ دون حنانك وعنايتك

وأصبحتُ مراراً مع علائم المساء
أقصدُ أماكن لقائنا الذابلة،
وأرى في أحلامي طيفك المحبوب
وأسمع في هدوء الليالي نشيجاً حزيناً.

١٩١٢-١٩١٣

❀ ❀ ❀

قطرات

أيتها القطرات اللؤلؤيّة، القطرات الرائعة،
كم أنتِ جميلة في الأشعة الذهبية،
وكم أنتِ حزينة، مكفهرّة
على النوافذ الرمادية، في الخريف الأسود.

أيها الناس الفرحون في حياة عابرة،
كم أنتم عظماء في عيون الآخرين،
وكم نأسفُ عليكم في غبش السقوط؛
فما من عزاءٍ لكم في عالم الأحياء.

أيتها القطرات الخريفية، كم تحملينَ
إلى الروح من أحزان، ومشاعر ثقيلة؛
حين تنزلقينَ بهدوء على الزجاج
وتسرحين كأنك تبحثين عن تسليةٍ ما

أيها البشر التعساء، المقتولينَ بالحياة

ستعيشون قرنكم هذا والألمُ يعتصر أرواحكم
وستستحضرون ماضيكم الجميل كثيراً
ولن يكون بإمكانكم نسيانه .

١٩١٢

❁ ❁ ❁

تذكُّر

خلفَ النافذة، أمام المدخل
تعصف الزوبعة الثلجية،
والعجوز الجالس إلى الموقد
يتذكرُ شبابه .

«آخ، كانَ وقت ما،
عشتُ فيه لا أعرفُ الحزن،
كنتُ أتجوّلُ وأتنزهُ فحسب
مُردداً الأغنيات .

والآن، ما هذه الحياة؟
الحنينُ يرهقني
فأتذكر تلك الأيام
بحزنٍ شديد .

لقد عبثَ طويلاً .
هذا ما كرّروه كثيراً،
طوّحوا بالشيخ،

ولم يمنحوهُ حريّة التصرّف .

طفحَ الكيلُ أيّها العجوز،
لا تتحامق كثيراً،
فنهايتكَ ليست عظيمة،
وحياتك أصبحت في القبر .

حسناً، سأخضع لهم-
هذا هو مصيري الآن،
لكن ساعةَ أحزان الشيخوخة
قادمة إليهم» .

خلف النافذة، أمام البوابة
تعصفُ الزوبعة الثلجية
ويغفو العجوز قربَ الموقد
ممتلئاً بالحزن .

١٩١١-١٩١٢

❁ ❁ ❁

أغنية عن الكلبة

عند الصباح في الحظيرة، المليئة بالجودار
حيث يلتمعُ كالذهب بساط مُقلّم
وضعت الكلبةُ سبعةً،
سبعةَ جراءٍ شقراء .

داعبتها حتى المساء
ولحستها بلسانها
والثلجُ الذائبُ يسيلُ
إلى أسفل بطنها الدافئ

وفي المساء، عندما وسخت
الدجاجاتُ مقاعدها
خرجَ صاحب الدار عابساً.
وكوّم الجراءَ كلها في كيسه.

عَدَت فوقَ الهضاب الثلجية،
علّها تلحقُ بجرائها..
وطويلاً، طويلاً كانت ترتجفُ
فوق سطوح مياه الثلج الذائب.

وعندما رجعت متثاقلةً منَ الإعياء،
لاحسةً العرقَ المتصببَ من جنبيها،
تراءى لها البدرُ فوقَ الكوخ
واحداً من جرائها.
نظرت إلى الزرقة العالية،
وأعولت بشدة
بينما انزلقَ البدرُ برقّةٍ
واختفى خلف التلال في الحقول.
وبصمت، كما تقدّمُ صدقة
عندما يرمي أحدهم إليها حصاةً للمداعبة،
انهمرت دموعُ الكلبة
نجوماً ذهبية فوق الثلج.

١٩١٥

الثعلبةُ

عَرَجت على رجلها المحطمة،
والتفّت أمام وجارها على هيئة دائرة .
دَمُها كان يرسمُ بقعاً صغيرةً رقيقة،
وعلى الثلج ألقت وجهاً مُرهقاً .

كل شيء بدا لها من خلال دخان الطلقة القارص،
فتأرجحت في عينيها مستنقعات الغابة،
ومن الدُغل عصفت ريح كثيفة،
نثرت خرادق طنّانة .

كطائر النقار الأسود، عصفت فوقها غيمة من سديم،
والمساءُ الرطبُ كان دبقاً وقرمزياً،
رأسها ارتفعَ بقلق،
ولسانها تجمّد فوقَ الجرح .

ذيلها الأصفر سقطَ في حريق العاصفة الثلجية،
وعلى شفتيها-ما يشبه الجزر المتعفّن،
الذي يفوح برائحة غاز الفحم الطيني البارد،
وفي عينيها شبه المغمضتين سال الدمُ بهدوء .

١٩١٦

❁ ❁ ❁

مع الثلجة الأولى سأجيء
وفي القلب سوسنُ الوادي، متوقّد القوى

والمساء يشعلُ نجمتَهُ كشمعةٍ زرقاء،
ويضيء لي طريقي.
لا أعلمُ أضوء أم ظلام؟
وهل هذا غناء الريح يتردد، أم غناء ديك؟
وربما ما أظنهُ الشتاء فوق الحقول
ليسَ إلا طيور التمّ تحط في المروج،
رائعة أنتِ أيتها الفرشة البيضاء
رائع هذا الصقيعُ الخفيف الذي يبعث الدفءَ في دمي.
كم أتمنى أن أضمّ إلى جسدي
نهود البتولا العارية
آه يا ضبابَ الغابة الكثيف
آه يا مرحَ الحقول المكسوّة بالثلج
كم أرغبُ أن أضمّ بيديّ
أرداف الصفصافِ الخشبية

١٩١٧

❀ ❀ ❀

لا أندمُ، لا أصرخُ، لا أبكي
كل شيءٍ زائل، كدخان شجرات التفاح البيضاء.
ها هو ذهب الذبول يغمرني
لن أعودَ شاباً من جديد.
والآن أيّها القلب الذي لمستهُ البرودة،
لن تخفق كعادتك
والبلاد المنسوجة بأشجار البتولا،
ما عادت تغري بالنزهة حافياً.

يا روحَ المُغامرة، ها أنتِ أضعف فأضعف
تهزّين لهبَ الشفاه.
لهفي عليكِ يا نضارتي المفقودة،
يا العيون العربيدة،
والعواطف الفياضة.
اليوم أزدادُ بخلاً بالأماني،
أهذه أنتِ التي عبرتِ أيتها الحياة؟ أم أنني حلمتُ بكِ؟
لكأنني في الصباح الربيعي الباكر
لم أنطلق على صهوةِ جوادٍ وردي.
كلنا، كلنا في هذا العالم إلى التفسّخ،
بصمتٍ ينسابُ نحاسُ الأوراق من أشجار القيقب..
فكن مباركاً إلى الأبد
لقد أتيح لكَ أن تزهر وأن تموت.

١٩٢١

❀ ❀ ❀

رسالة إلى أمي

أما زلتِ حيّةً يا عجوزي؟
أنا ما زلت. سلام عليكِ. سلام عليكِ
ولينسكب فوق داركِ
ذلك الضوء المسائي الفريد.

يكتبونَ إليّ أنكِ تكتمين قلقكِ
وتحزنينَ كثيراً لأجلي
وتخرجين إلى الدربِ

بمعطفك الرث القديم.

يكتبونَ أن رؤية واحدة تلحّ عليكِ
في ظلمةِ المساء الكحليّة:
شخص ما يغرسُ خنجرهُ في قلبي
أثناء شجارٍ في الحانة.

لا شيء من هذا القبيل يا غاليتي، فاطمئني
إن هو إلا هذيان مقيت
لستُ ذلك السكّير المُر
لكي أموتَ دون أن أراكِ.

أنا ما زلتُ كعهدي حنوناً
وأحلمُ فقط بأمرٍ واحد؛
أن أعود سريعاً،
هارباً من هذه الكآبة الجارفة،
إلى بيتنا الصغير.

سأعود عندما تمتدُّ الأغصانُ
في حديقتنا الربيعية البيضاء،
لكن عليكِ ألا توقظيني مع الفجر،
كما كنتِ تفعلين قبل ثمانِ سنوات
ولا توقظي فيّ أحلامي الضائعة،
ولا تثيري ما لم يتحقق-
فمنذ وقتٍ مبكر جداً
كانَ عليّ أن أجرّبَ التعبَ والفقدان.

ولا تعلّميني الصلاة. فلا داعي لذلك
وما من عودة إلى الوراء الآن

أنتِ وحدكِ العونُ لي والفرح
أنتِ وحدكِ ضوئي السحري .

إذاً انسي قلقكِ ذاكِ،
ولا تحزني كثيراً لأجلي،
وأرجوكِ ألا تخرجي إلى الدرب،
بمعطفكِ الرث القديم .

١٩٢٤

❀ ❀ ❀

وأنهى الحرجُ الذهبيُ حديثه
بلغةِ البتولا المرحة،
بينما طارت اللقالق بحزن،
دونَ أن تأسف على أحد بعد الآن .

وعلى من يُؤسَف؟ إذا كان المرءُ عابر سبيل
يمرُّ، يُعرّجُ، ثمّ يتركُ البيت من جديد،
ويحلمُ بأولئك الذاهبين حقلُ القنّب
والبدرُ الذي يعتلي البركة الزرقاء .

أقفُ وحيداً وسطَ السهب العاري،
بينما تحملُ الريحُ اللقالقَ إلى البعيد،
أقفُ طافحاً بالأفكار عن شبابي الفرح،
وغير آسف على شيءٍ مما مضى .

غيرَ آسفٍ على تلك السنوات التي بددتُها عبثاً .
غير آسفٍ على روحي بنفسجيّة الإزهار .
ويلتهبُ موقدُ العُنّاب الأحمر في الحديقة،

لكنهُ لا يستطيع أن يدفئ أحداً .

من الحُمرة لا تحترق عناقيدُ العنّاب،
ولا تفنى الأعشابُ من الاصفرار،
وكما ترمي الشجرةُ بهدوء أوراقها
أرمي الكلمات الحزينة عنّي . . .

فإذا ما الزمن ترك للريح أن تذروها
ثمّ تجمّعها في كومة لا تعني أحداً،
فقولوا هكذا : لقد قال الحرجُ الذهبيُّ
ما عنده . . . بلغةِ البتولا العذبة .

١٩٢٤

❁ ❁ ❁

رسالة إلى امرأة

تذكرين
تذكرينَ بالطبع، كل شي ؛
كيفَ وقفتُ ملتصقاً بالجدار،
وذرعتِ الغرفةَ مهتاجةً
وقذفتِ في وجهي
كلاماً قاسياً .

قلتِ :
آن لنا أن نفترق
فقد عذبتك
حياتي الطائشة

ولا بدّ لكِ الآن من متابعةِ شؤونك
أما مصيري أنا
فيتابع الانحدار إلى الأسفل .

حبيبتي
أنت ما أحببتني
وما علمتِ أنني كنتُ بينَ الحشود،
كحصانٍ مرهَقٍ مزبد،
يهمزهُ فارس شجاع .

ما علمتِ
أنني وسط الدخان الكثيف
وفي فوضى زوبعة الوجود،
كنتُ أتعذب، لأنني لا أفهم
إلى أين تحملنا حوادث القدر .

حين يكونُ الوجهُ في الوجه،
لن نتبيّنَ الملامح،
الأشياء الكبيرة لا تُرى إلا من مسافة،
وعندما يهتاجُ وجهُ البحر
تغدو السفينةُ في حالةٍ مُبكية .

الأرض هي السفينة
وفي لحظة ما شخص مهيب
سيقودها في قلب العواصف والزوابع
لأجلِ حياةٍ جديدة وفجر جديد .

ولكن مَن على سطح السفينة الكبير
لم يسقط، لم يبصق، ولم يشتم .
قلة أولئك -أصحاب الروح الخبيرة-

الذين تماسكوا وسط التأرجح .

يومها أنا أيضاً
وفي ذلك الصخب الوحشي ،
وبوعي عميقٍ بما أفعل
هبطتٌ إلى عنبر السفينة
كي لا أرى قيءَ الناس .

ذلك العنبر -
كانَ خمّارةً روسية .
وانحنيتُ على كأسي ؛
كي لا أتألم لأحد ،
وكي أنهي حياتي
في دوار السُّكر .

حبيبتي
لقد عذبتكِ ،
وكانت عيناكِ المتعبتانِ
تذوبان بالغصّات :
حينَ كنتُ أمامك ، وعلى مرأى من الجميع
أهدرُ نفسي في المشاحنات .
لكنكِ لم تعلمي
أنني في ذلك الدخان الكثيف
في فوضى عاصفة الوجود
كنتُ أتعذب
لأنني لا أفهم
إلى أين تحملنا تقلّبات الأقدار .

❀ ❀ ❀

الآن مرّت السنوات
وأصبحتُ في عمرٍ آخر.
أحسُّ وأفكّرُ بطريقةٍ مختلفة
وأقولُ ونبيذ العيد أمامي
الحمدُ والمجدُ لكِ أيّها الربّان.

واليوم وأنا
في غمرةِ مشاعر رقيقة
تذكّرتُ تعبكِ الحزين
وسارعت لأخبركِ،
كيفَ كنت في الماضي
وماذا حدثَ لي

حبيبتي
يُسعدني أن أقول لكِ:
لقد تفاديتُ السقوطَ في الجرف
وأصبحتُ في الجانب السوفييتي
أكثرَ رفاق الدربِ حماسةً.

لم أعد الشخص
الذي كنتُهُ فيما مضى
ما كنتُ لأعذبكِ
كما فعلتُ من قبل،
ولأجل راية الحريّة
والعمل المُضيء،
مستعد أنا أن أذهب حتى المانش.

سامحيني...
أنا أعرفُ أنكِ ما عدتِ تلكَ المرأة-

أنتِ تعيشينَ
مع زوجٍ ذكيٍ وجاد
ولا تعنيكِ اليومَ همومي،
بل أنا نفسي
ما عدتُ أمثّلُ شيئاً بالنسبة لك.

عيشي حياتك كما ترغبين
وكما يقودُكِ حسنُ طالعك
تحتَ ظلالٍ وارفةٍ متجدّدة.
مع تحيات
من يذكركِ إلى الأبد
أحد معارفك

سيرغي يسينين

١٩٢٤

❁ ❁ ❁

رسالة من أمي

بأي شيء
سأفكر الآن؟
وعن أي شيءٍ
سأكتبُ الآن؟
أمامي
على الطاولة الكئيبة
رسالة

أرسلتها إليّ أمي .

كتبت إلي قائلة :
«إن استطعتَ ، يا عصفوري
تعالَ إلينا في العيد .
اشتر لي شالاً
ولأبيكَ سروالاً
فأشياء كثيرة تنقصنا في البيت ،
وثمةَ رعب يتملكني ؛ فلا يعجبني

أنك شاعر ،
وأنك تصادقُ
الشّمعة السيئة ،
لقد كان من الأفضل كثيراً
لو أنكَ منذ الطفولة
مشيتَ في الحقل خلف المحراث .

لقد أصبحتُ عجوزاً
وحالتي لا تسرُّ
فلو كنت في البيت
منذ البداية
لكان لديّ الآن
كنّة
وكنت أهزّ حفيدي
على ركبتي .

ولكنكَ بعثرتَ أولادك
في الدنيا
وقدّمت زوجتكَ

ببساطة إلى غيرك
ودونَ أسرةٍ، دون صداقة
دون مرفأ
وبمحض إرادتك
غرقت في مستنقع الحانات.

ولدي الحبيب
ما الذي جرى لك
لقد كنت دمثاً جداً
وديعاً جداً
وقد تسابقَ الجميع في القول:
يا لسعادة
ألكسندر يسينين[1]

لكنّ آمالنا فيكَ
لم تتحقق
وما يحز في النفس ويمضّها
أن والدكَ
ظنَ عبثاً
أنكَ لقاء الشعر
حصلت على مالٍ وفير.
ومهما يكن مقداراً ما قبضتَ
من نقود
فإنك لن ترسلَ إلى البيت شيئاً
ولهذا ينسابُ كلامي بحرقة

---

١ - والد الشاعر.

مع أنني أعلمُ
من خلال تجربتك:
أن الشعراء لا يتقاضونَ مالاً
وثمة رعب يتملكني؛ فلا يعجبني
أنك شاعر
أنك تصادقُ
سمعةً سيئة
فكم كان من الأفضل
لو أنكَ منذ طفولتك
مشيت خلف المحراث في الحقل.
الآن حزن عميم
نعيشُ، كأننا في العتمة،
ولا نملك حصاناً
لكن لو كنتَ في البيت
لكان لدينا كل شيء
ولكنتَ بذكائك قد أصبحتَ
رئيساً للجنة التنفيذية
ولعشنا بشجاعة
وما تجرأ علينا أحد
ولما عرفتَ
هذا التعبَ المجّاني.

وكنتُ أجبرتُ
زوجتكَ
على الحياكة
وكابنٍ لنا كنتَ

أرحتَ شيخوختنا

❀ ❀ ❀

وأدعَكُ الرسالةَ
غارقاً في الرعب،
أحقاً ما من مخرجٍ لديَّ
في هذه الطريق المنشودة؟
عن كُل ما يجولُ في خاطري
سأتحدّثُ لاحقاً
سأتحدّثُ
في رسالتي الجواب.

❀ ❀ ❀

رسالة إلى جدي

غادرتُ
مسقطَ رأسي
يا جدي الغالي
وهأنذا أكتب إليكَ من جديد...
تحت النافذة عندكم
تصفر العواصفُ الآن،
وفي المدخنة يتواصلُ
العواءُ والضجيج.

لكأن مئة شيطان

قد تسللوا إلى العلّية،
ومنعوكَ من النوم طوال الليل،
فرحتَ تهزّ قدمك،
والرغبةُ تتملكك
أن تخلعَ معطفكَ
وتصعدَ إليهم
لتوسعهم ضرباً بمحراكِ الموقد

بساطة عذبة
لروح مُعافاة..
ليس عبثاً
أن أباكَ قد قادكَ
إلى الشمّاس، في خلوتهِ النائية
ومنحهُ ثلاثةَ مكاييل من الشوفان
لقاء تعليمكَ: «وجودَ الخالق»
و«الصلاة»، «رمز الإيمان»
الجوادُ الجيدُ يلقى العناية،
والعلفُ المنتقى
يقدمُ إليه ضمانةَ حب،
وأنتَ تحاكم نفسك
بنفسك
والشيء ذاته
رحت تعلمه لحفيدكَ.

لكنَ الحفيد
لم يتقن الدرس
وليزيدَ في حزنك،
سافر إلى بلدٍ غريب

وبرأيك الآن :

أتجوّلُ متسكعاً
مُراكماً في رأسي
أشعاراً غبيّة زائدة
تقول :
إنهم سرقوني منك،
إنني أحمق،
والمدينةُ - مخادعة، ومبذرة .
ولكن يا جدي
ليست الأمور هكذا،
وقلما يسرقُ اللصُ
فرساً سيئة،
الفرسُ السيئة
من الحظيرة لا تُساق،
لكنَ من يرغب
في معرفة دربٍ جديدٍ
سيقول :
حتى لا تتعفن في الخلجات
عليكَ أن تغادر
وطنك العزيز .

وها قد رحلت .
وأنا الآن في بلدٍ بعيد .
ربيع من حولي
هنا الورود أكبر من قبضة اليد،
أرسلُ إلى وحدتك القدريّة
سلامَها الحار

من بعيد.
الآن العاصفةُ الثلجيةُ
تصفرُ بشدة في ريازان
وأنت لهِف
لرؤيتي
ولكنك تعلمُ -
أنه ما من زلاجاتٍ
يمكن أن تحملك
إليّ هنا
أعلمُ -
أنّكَ تود المجيءَ إلى الورود
إلى الدفء،

ولكنَ المصيبة:
أن لعناتك
وهي بقوة قطار
لن تزحزحكَ أبداً
إلى أي مكان.

وإذا متُّ؟
هل تسمح يا جدي؟
أأموت أنا؟
وعندها هل ستجلس في عربة القطار أم لا؟
لتشاركَ
في عرس جنازتي
ولتغني لي
في آخر حزنٍ من أحزاني
«هللويا»؟

عندها اجلس أيها العجوز
اجلس دونَ دموع
وثق
بهذه الفرس الفولاذية
آخ، يا لها من فرس
يا لهذه القاطرة من فرس
لا بد أنهم
اشتروها من ألمانيا
فمها الحديدي
قد اعتادَ النار
والدخانُ يرتفعُ فوقها كالعُرف
أسودَ، كثيفاً، وصاخباً
لو كانَ لجوادنا
مثل هذا العُرف
فكم كانَ يلزمنا
من الشُروج والمماسح

أنا أعلمُ-
الزمنُ يفتتُ حتى الحجر
وأنت أيها العجوز
ستدركُ يوماً ما
أنكَ لن تحصلَ
إلا على كومةِ عظام
من أفضل فرسٍ
تربطها إلى العربة
في مكانٍ ناءٍ
وستدركُ أيضاً

أنني لم أرحل عبثاً
هناك، حيث العدو أسرعُ
أسرعُ من الطيران
حيث البلاد المحاطةُ
بالعواصف الثلجية والحرائق
لا يسرقُ اللصُ
حصاناً رديئاً

١٩٢٤

❁ ❁ ❁

سألتُ اليومَ صيرفيّاً
يقدمُ لقاءَ الروبل نصف تومان،
كيف أقولُ للالا الرائعة
بالفارسية كلمة رقيقة: «أحبك»؟

سألتُ اليومَ صيرفيّاً
بصورةٍ أرقَّ من الهواء، وأهدأ من تيار فانا[1]
كيف لي أن أنطلق للالا الرائعة
كلمةً عذبة: «قبلة»؟

وسألتُ الصيرفي أيضاً
وأنا أخفي الخجلَ عميقاً في قلبي
كيف لي أن أقول للالا الرائعة،
كيف أقول لها: «إنها لي»؟

---

١ - نهر.

فأجابني الصيرفيُ باختصار:
عن الحب بالكلمات لا يتحدثون،
عن الحب يتنهدون خفيةً فحسب،
بينما تتقدُ العيون كالياقوت.

القبلةُ لا تمتلك اسماً.
القبلة ليست نقشاً على القبور.
إنها تتضوعُ وردةً حمراءً،
تذوب بتلاتُها على الشفاه.
في الحب لا تُطلَبُ الضمانات
ومعهُ تُعرفُ السعادةُ والمصيبة.
«أنت -لي» تستطيع فحسب أن تقولها اليدان
اللتان نزعتا الخمارَ الأسود.

١٩٢٤

❀ ❀ ❀

الفتاة الفارسية

شاغانيه، يا فتاتي، شاغانيه[١]
ألأنني من الشمال؟
أراني مستعداً أن أروي لك حقلاً من الأحاديث،
عن القمح المتموّج في ضوء القمر.

١ - شاغانية: اسم الفتاة الفارسية التي يخاطبها الشاعر.

شاغانيه، يا فتاتي، شاغانيه
ألأنني من الشمال؟
ألأن القمر هناك أكبر بمئة مرّة؟
لا أرى شيراز الجميلة
أفضل من سهوب ريازان[1]
ألأنني من الشمال؟
أراني مستعداً أن أروي لك حقلاً من الأحاديث؛
إن شعري هذا أخذتهُ من السنابل،
خذي بعضه ولفّيه حولَ إصبعك إن أردتِ
لن يؤلمني ذلك أبداً
أنا مستعد أن أروي لك حقلاً من الأحاديث.
عن القمح المتموّج في ضوء القمر،
خمّني بخصلات شعري الأجعد،
وافرحي يا عزيزتي وابتسمي،
ولكن لا توقظي فيّ ذاكرتي
عن حقول القمح، تحت ضوء القمر.
شاغانيه، يا فتاتي، شاغانيه
هناك في الشمال فتاة أيضاً؛
تشبهكِ بشكل مذهل،
ربّما كانت تفكر بي الآن
شاغانيه، يا فتاتي، شاغانيه.

١٩٢٤

❀ ❀ ❀

١ - ريازان: مقاطعة الشاعر في الشمال الروسي.

قلت لي إن سعادة
كان يُقبلك في الصدر فقط،
أمهليني -لأَجل الله-
فسأتعلمُ يوماً ما

وغنيت: «وراءَ الفرات
الورودُ أجمل من الصفصافات الميتة»
ولو كنتُ غنياً
لوضعتُ للحنِ كلماتٍ أخرى،

ولقطعتُ تلك الورود
لأن سعادتي الوحيدة-
هي ألا أرى من ينافس بجماله شاغانيه العذبة.
فلا تعذبيني بالنصائح،
لا نصائح بالنسبة لي،
وما دمتُ قد ولدتُ شاعراً،
فليس بإمكاني أن أقبّلَ إلا كشاعر.

١٩٢٤

❁ ❁ ❁

لم أكن في يوم من الأيام في البوسفور،
فلا تسأليني عنه،
أما في عينيك فقد رأيتُ البحرَ،
مُلتهباً بنيران زرقاء.

لم أسر إلى بغداد مع القافلة
ولم أنقل إليها الحرير والحناء

احني جذعكِ الجميل
واتركيني على ركبتيكِ أرتاح .

وثانيةً . . مهما رجوتكِ
فإن شأني لا يعنيكِ على الإطلاق
وقد لا يعنيكِ أنني في روسيا البعيدة
شاعر معروف ومهم .
في روحي تترددُ أنغامُ التاليانكا ،
بينما أسمعُ نباحَ الكلاب ، في هذه الليلة المقمرة .
لكن أخبريني أيتها الفارسية
ألا ترغبينَ برؤية تلك البلاد الزرقاء البعيدة ؟
أنا لم آتِ جرّاءَ الملل
أنتِ من دعاني أيتها المحجوبة
وضمّتني يداكِ التميّتان[1]
تماماً كجناحين .

أنا منذ زمنٍ بعيدٍ أبحثُ في مصيري عن السكينة ،
رغم أنني لا ألعن ما مضى من حياتي ،
فحدّثيني أيّ حديث ترغبين ،
عن بلادكِ الفرحة .
وأخمدي في روحي كآبة التاليانكا[2]
وأسكريني بأنفاس مفاتنكِ الباهرة
حتى لا أتنهد ، ولا أفكر ، ولا أشتاق ،
إلى تلك الفتاة الشمالية البعيدة

١ - صفة من طائر التم./م/
٢ - يستخدم الشاعر لفظ: (تاليانكا) وهي آلة موسيقية من نوع الهارمونيكا ولكنها ببضعة أزرار على نسق واحد، وهي تشبه الأوكورديون. /م/.

ورغم أنني لم أكن في البوسفور-
فسأختلقُ لكِ شيئاً عنه،
ومهما يكن فعيناكِ كالبحر
سماويتان محاطتان بالنار.

١٩٢٤

❁ ❁ ❁

(....)
ذهبُ القمر الباردُ
عطرُ الدفلى والمنثور...
كم جميل التجوالُ
في الهدوء الأزرق والناعم
لهذا البلد.

هناكَ بعيداً تتراءى بغداد
حيث عاشت شهرزادُ وغنّت،
شهرزادُ التي ما عادت تطمحُ في شيء
فمنذ زمنٍ بعيد خمدَ رنين حديقتها الغنّاء.

أشباحُ الأرض البعيدة
نمت أعشاباً فوق القبور،
فيا أيها العابرُ لا تلتفت إلى الأموات
ولا تحنِ رأسك لشواهد الأضرحة.

حدق وسترى روعة الأشياء من حولك:
الشفاهُ مشدودة باتجاه الورود.
فسالم بقلبكَ حتى أعداءك-

وستنتشي بعبق الورود.

إذا كانت الحياةُ -فعشها بعمق
وإن كانَ الحبُّ - فانغمس فيه
أما إذا أردت أن تنحني للأموات
فلا تسمم الأحياء برؤياكَ هذه.

هذا ما غنّتهُ ذاتَ يومٍ شهرزاد-
وما سيكررهُ الورقُ المصفرّ كالنحاس:
أولئكَ الذينَ لا يرغبونَ بشيء
لا يستحقون في هذا العالم إلا العطف.

١٩٢٥

❁ ❁ ❁

(.....)
يا بلاد الفردوسي[١] الزرقاء
لن يكون بإمكانك، ولو ألقيتِ ذاكرتك،
أن تنسي ذلكَ الروسي الرقيق،
وتلكَ العينين البسيطتين الحالمتين.

رائعة أنتِ يا فارس،
فالورودُ تضيء كالقناديل في ربوعك،
ولكنها تحدثني من جديد
بمرونتها الطازجة، عن بلادي البعيدة.

---

١ - الفردوسي: شاعر فارسي طاجيكي شهير عاش تقريباً بين عامي ٩٤٠-١٠٢٠ أو ١٠٣٠ /المترجم/.

رائعة أنتِ يا فارس؟
اليوم أشربُ للمرة الأخيرة
شراباً عطراً ثقيلاً كخمرتنا الشعبية
وأسمع صوتك يا شاغانيه العزيزة
في ساعة الفراق الصعبة،
لآخر مرّة.

لن أخشى عليك من التعاسة،
ولكن بسبب هذا التجهم على وجهك،
سأترك أغنية عن روسيا،
تذكّركِ بي لو غنّيتها،
وأنا سأدعوكِ دوماً في أغنيتي.

١٩٢٥

❀ ❀ ❀

كلب كاتشوف(١)

هات يا جيم يدك عهداً على السعادة،
أنا لم أرَ مثل هذه اليد من قبل،
وتعال ننبح معاً في ضوء القمر،
حيث الطبيعة هادئة وساكنة،
هات يا جيم يدك عهداً على السعادة.
أرجوكَ يا عزيزي لا تلحسني بلسانك
وافهم معي أبسط الأمور،

١ - كاتشالوف ف.ي ١٨٧٥-١٩٤٨م ممثل شهير في مسرح موسكو الفني وهو صديق الشاعر /م/.

إنكَ لا تعي ما هي الحياة،
ولا تدركُ ما الذي يساويه أن نحيا فوق هذه الأرض.

صاحبكَ طيّب ومشهور،
ترى الكثير من الضيوف في بيته،
وكل منهم يبتسم لك، ويرغبُ
أن يداعبَ وبرك الناعم.
أنتَ بالنسبة للكلاب - عفريتي الجمال
لطيف وطيب وتثق بنا،
ودونَ أن تستأذن أي واحد منا
تتطفل -كصديقٍ مخمور- لتقبلنا.

يا عزيزي جيم، كم كانَ بينَ ضيوفك
من أصناف وأصناف،
لكن تلكَ الأكثر صمتاً وحزناً من الجميع
أما مرّت فجأةً، وعلى سبيل المصادفة؟
إنها ستأتي، أضمن لكَ هذا.
عندئذٍ ثبّت عينيك عليها عني
ولأجلي الحس برقّةٍ يدها
مُكفّراً عن كل ما اقترفتُهُ من ذنوبٍ، وما لم أقترفه.

١٩٢٥

❀ ❀ ❀

(.....)

قبليني، قبليني
حتى الألم، حتى الدم
ما من وفاقٍ بينَ الإدارة الباردة،
وتيار القلب الفوّار.

الكأسُ المقلوبةُ
وسطَ الفرحين ليست لنا
افهمي يا صديقتي
على الأرض يعيشونَ مرةً واحدة

انظري إلى الأشياء نظرةً هادئة،
وحدقي: في الضباب النديّ،
في القمر الذي يشبهُ غراباً أصفر،
يدور ويتلوى فوق الأرض.

قبليني، هذا ما أرغبُ به،
فقد غنى الزوالُ لي أغنية،
وأرى أن ذلك الذي يتثنّى في الأعالي
قد تحسسَ دنوّ أجلي.

أيتها القوة المتلاشية
إن كان موت؛ فليكن
ولكنني وحتى نهاية شفاه محبوبتي
سأقبلها.

وكي يتعالى الصوتُ في كل وقتٍ
بين القرنفل الأزرق
ومع حفيف أشجار البطم الناعم

دونَ خجلٍ ودونَ تسترٍ : «أنا لك»

وكي لا يخبو الضوءُ فوق الكأس الممتلئة
ذات الرغوة الخفيفة-
اشربي وغنّي يا صديقتي :
فعلى هذه الأرض يعيشون مرةً واحدة

١٩٢٥

❁ ❁ ❁

(.....)
وداعاً باكو[1] لن أراكِ ثانيةً .
الآن يملأ الحزنُ روحي ، الآن يملأ الخوف روحي
والقلبُ تحت يدي قريب وعليل ،
إنني أحسُّ بقوةٍ ، تلك الكلمة البسيطة : صديق .

وداعاً باكو أيتها البنتُ التركيّة ، وداعاً
ستبردُ الدماءُ ، وتضعفُ قواي
ولكنني سأحملُ -كالسعادة- حتى القبر
أمواجَ قزوين ، وأيارَ حي بالاخانسكي .

وداعاً باكو وداعاً كأغنية بسيطة ،
ولآخر مرّة سأضمُّ صديقي ...
وسيومئ لي حانياً برأسهِ ، الذي
يهتزُّ كوردةٍ ذهبية ، وسط الدخان الرمادي .

١٩٢٥

❁ ❁ ❁

١ - باكو: عاصمة أذربيجان.

(. . . . .)

أذكرُ يا حبيبتي، أذكر
بريق شعركِ.
ما كان سهلاً عليّ
أن أضطرَ لفراقك.

أذكرُ ليالي الخريف،
حفيفَ ظلالِ البتولا
ربما كانت نهارات تلك الأيام قصيرة
لكن القمرَ أضاءَ لنا طويلاً.

أذكرُ أنكِ قلتِ لي:
«ستعبُرُ السنواتُ الزرقاء الجميلة
وتنساني يا عزيزي معَ امرأةٍ أخرى إلى الأبد
واليوم أيقظت مشاعري ثانيةً
الزيزفونة المزهرة؛
كم نثرتُ -يومها- الأزهارَ بحنان
في خصلاتِ شعركِ الأجعد.

القلبُ ليسَ راغباً -بعدُ- بالانطفاء
ومن المحزن أنه أحبّ سواكِ
إنهُ يتذكركِ قصّةً حبيبةً
مع امرأةٍ أخرى.

١٩٢٥

(......)

أضيء يا نجمي، وأرسل
أشعتك الباردة، لا تسقط،
فخلفَ سور المقبرة
ما من قلبٍ ينبض.

إنكَ تضيءُ في آبَ حقولَ الجودار،
وتملأ هدوءَ السهوبِ
والارتعاشات الباكية
للّقالق التي لم تغادر بعد.

رافعاً رأسي عالياً
-وليس بسبب الحرج والغابة-
تلتقطُ أذني أغنيةَ شخصٍ ما
عن حي أهلهِ، وبيتِ آبائه.

والخريف الذهبيُّ،
الذي أضعفَ النسغَ في عروق البتولا،
راحَ لأجل من أحببتُ وهجرتُ
يبكي ورقةً ورقةً فوق الرمال.

أنا أعلمُ، أنهُ قريباً جداً
- وليسَ بذنبي أو ذنب غيري-
سأكون مضطراً أن أنامَ أنا أيضاً
تحتَ ذلك السياج الرهيب الواطئ.

تنطفئُ الشمعةُ الرقيقة
ويتحوّلُ القلبُ إلى رماد
ويضحي أصدقائي حجراً رمادياً

رُقشت عليه بفرح أبيات من الشعر

ولو كانَ لي أن أختصرَ لنفسي
مفهوم الحزن المرافق للدفن لقلت:
أحبُّ وطنه وأرضه،
كما يحب السكير حانته

١٩٢٥

❀ ❀ ❀

فوق النافذة قمر. تحت النافذة ريح
وأوراق الحور المتطايرة فضيّة وناصعة.

بكاءُ الهارمونيكا البعيد، صوت مستوحد-
وكم من حميمي، وكم هو قصي

تبكي وتضحكُ أغنية حزينة يائسة،
أين أنتِ يا زيزفونتي؟ يا زيزفونتي الخالدة؟

كنتُ يوماً ما أخرجُ أنا أيضاً إلى حبيبتي
في صباح العيد الباكر، حاجباً الهارمونيكا عن العيون

أما الآن فما عدتُ أعني للجميلة شيئاً.
وبتأثير أغنية ليست لي، صرتُ أضحكُ وأبكي.

١٩٢٥

❀ ❀ ❀

إلى أختي شورا

غَنّي لي تلك الأغنية، التي غنتها لنا
فيما مضى أمنا العجوز.
ولا تأسفي على الأمل القتيل،
وبإمكاني أنا أن أردد من بعدك.

أنا أعلمُ تمامَ العلم...
ولهذا فأنا مهموم ومحزون-
وكأنني أسمعُ
من بيتنا الذي ولدنا فيهِ
ارتعاشاً حنوناً في صوتك.

غنّي لي، وأنا معها؛
مع هذه الأغنية -مثلك-
لو غطّيتُ عينيَ قليلاً-
فسأرى ثانيةً ملامح ذاك الطريق.

غَنّي لي. ففرحتي-
أنني في هذا الزمن، لستُ الوحيد
الذي أحبَ بابَ سياج الحديقة الخريفيّة،
وأوراق شجرةِ العناب المتساقطة.

غني لي، وسأتذكر:
-فما أنا بالجهم المتناسي-
كم كنت سعيداً ومرتاحاً
برؤية أمي ودجاجاتها المشتاقات.

أحببتُ -وإلى الأبد-قامةَ البتولا
وهي تبدو خلفَ الضباب والندى
أحببتُ أغصانها الذهبية
وفستانها الكتاني .

ولهذا فإن لي قلباً رقيقاً-
أمام الأغنية والخمرة
لقد جعلتني أرى فيكِ تلك البتولا
التي تقفُ تحتَ نافذتنا الحبيبة .

١٩٢٥

❀ ❀ ❀

إلى أختي شورا

في هذا العالم أنا عابر سبيل فحسب،
فلوّحي لي بيدٍ فرحة،
وانظري فلقمر الخريف أيضاً
ضوء ناعم وهادئ .

لأول مرة أشعرُ بالقمر يُدفئني،
لأول مرة أحسُّ بالدفء من البرودة،
وهأنذا من جديد أعيشُ وآمل
بالحب الذي لم يعد موجوداً .

هذا ما فعلهُ بي سهلنا
المملّح ببياض الرمل،
ما فعلته براءةُ أحدهم الذابلة،
وحنينُ أحدهم العميق .

ولأجل ذلك لن أخفيَ أبداً
أنّ الحبَّ لا يجزّأ ولا يفرّق،
وبالنسبة لنا ؛ أنا وأنتِ هناك حبّ واحد
غُرِسَ فينا هو حب الوطن

١٩٢٥

❁ ❁ ❁

ضباب أزرق، سهوب ثلجيّة،
شعاع قمري أصفر ورقيق،
القلبُ بشيءٍ من الراحة المشوبة بألمٍ خفيف
يتذكرُ أمراً ما من أعوامه الماضية .

الثلج عند مدخل البيت يعصفُ كزوبعةٍ من الرمل .
في ليلةٍ مقمرةٍ كهذه، ودون كلمات،
أملتُ قبعتي المصنوعة من وبر هرة فوق جبهتي،
وتركتُ سراً بيتَ أبي .

وعدتُ من جديد إلى مسقط رأسي
فمن يذكرُني؟ ومن نسيني؟
أقف حزيناً، كغريبٍ مطرودٍ
أمامَ مزرعةٍ، كان ذاتَ يومٍ يملكها .

بصمتٍ أدعَكُ قُبعتي الجديدة
غافلاً عن فرو السمّور، المصنوعة منه.
أتذكّرُ جدتي، أتذكّرُ جدّي
أتذكّرُ ثلجَ المقبرة الرخي.

لقد هدؤوا جميعاً، وجميعاً سنصبحُ هناك،
مهما فعلنا أو لم نفعل،
ولهذا فأنا مشدود إلى الناس،
ولهذا فأنا أحبُّ الناس.

وأوشكتُ على البكاء، بسبب تلك الهواجس
وابتسمتُ مُطفأ الروح-
لكأنني أرى هذه المزرعة
التي يقف الكلبُ على مدخلها لآخر مرة.

١٩٢٥

❁ ❁ ❁

معطف سماوي اللون، عينان زرقاوان.
لم أقل لحبيبتي شيئاً من الحقيقة.

سألت حبيبتي: «هل تعصفُ العاصفة؟
أأشعلُ الموقد، وأفرشُ الفراش؟»

أجبتُ حبيبتي: «الآن، ومن الأعلى
ينثرُ شخص ما أزهاراً بيضاء.

أشعلي الموقد، وافرشي الفراش
أما أنا ففي قلبي - دونَكِ - عاصفة»

١٩٢٥

❀ ❀ ❀

العاصفة الثلجية تعصفُ بقوة،
وفي الحقل تعدو ترويكا[١] غريبة.

يطيرُ في الترويكا شباب غريب،
أينَ سعادتي؟ أينَ فرحتي؟

ذهبَ كل شيء في زوبعة عاصفة
تماماً فوق ترويكا مجنونة كهذه

١٩٢٥

❀ ❀ ❀

مساء أزرق، مساء مُقمر،
كنتُ يوماً ما جميلاً وشاباً،
طارَ كلُ شيء محاذياً، إلى البعيد،
فاراً من أيدينا، وغيرَ قابلٍ للتكرار.
وبردَ القلبُ وكمدت العينان،
أيتها السعادة الزرقاء أيتها الليالي المقمرة

١٩٢٥

❀ ❀ ❀

---

١ - الترويكا: عربة تجرها ثلاثة خيول /م/.

لا تبتسمي متهكمةً، هازةً يديكِ
أنا أحبُ سواكِ، ولا أحبكِ أنتِ

إنكِ تعلمين، تعلمينَ جيداً
أنني لا أراكِ ولم أجئ إليكِ

كنتُ أسيرُ مُحاذياً، ساهم القلب
فخطر لي ببساطة أن أنظر من النافذة.

١٩٢٥

❀ ❀ ❀

تعولُ عاصفة الثلج، مثلَ كمنجةٍ غجرية
فتاة رقيقة، ابتسامة شريرة
هل تكسرني النظرةُ الزرقاء؟
أنا. الذي يلزمني الكثير، وأستطيعُ رفض الكثير.

كم نحن بعيدان أيتها الفتاة، وكم نحن مختلفان -
أنتِ شابة، وأنا خبرتُ الحياة،
للشباب السعادة، ولي الذاكرةُ فحسب
إنني عاصفة مثقلة بالحزن في ليلةٍ ثلجية.

لستُ لطيفاً جداً - لكنَ العاصفة كالكمنجة
وبسمتكِ تلك تصيب قلبي بالدوران.

١٩٢٥

❀ ❀ ❀

آخ أيتها العاصفة، يا للشيطان ما أروعك،
تُسمّرينَ السقفَ بمساميرك البيضاء
لكن ذلك لا يخيفني، فقدري
أنني مربوط إليكِ، بقلبي الطائش.

١٩٢٥

❁ ❁ ❁

أيها القيقبُ النحيل، أيها القيقبُ المتجمد
لماذا تقفُ محنيَ الظهر، تحت العاصفة البيضاء؟

هل رأيتَ شيئاً؟ هل سمعتَ شيئاً؟
لقد خرجت تتنزه وراء القرية.

وأصابك ما أصابَ الحارس السكران الذي خرجَ إلى الطريق،
فغرقَ في أكوام الثلج وتجمدت قدماه.

آخ، هأنذا الآن أصبحت أترنحُ بدوري
لن أصلَ إلى البيت مع زمرة الأصدقاء السكرى هذه.

هنا ألتقي صفصافةً، وهناك صنوبرةً
فأغني لهما تحت العاصفة الثلجية عن الصيف.

يتراءى لي أنني أنا أيضاً شجرةُ قيقب
ولكن ليست محنية، بل خضراء(١) تماماً.

---

١ - ليس لكلمة (خضراء) معنى واحد، فحين يقول الروس شاب أخضر فهم يعنون أنه غرٌّ بلا تجربة أو خبرة /م/.

وبمنتهى الحماقة، وقد أضعتُ خجلي
أضمُ إليَّ شجرةَ البتولا كزوجة رجلٍ آخر.

١٩٢٥

❀ ❀ ❀

سهوب ثلجية، قمر أبيض.
كفن يغطي البلاد،
وأشجار البتولا بأرديتها البيضاء تبكي في الغابات.
من قُتل هنا؟ من مات؟
تُرى ألستُ أنا نفسي؟

١٩٢٥

❀ ❀ ❀

أنتِ لا تحبينني، ولا تحنينَ عليّ
ألستُ جميلاً ولو قليلاً؟
ها أنتِ تغيبينَ في النشوة، دون أن تنظري في وجهي
مرخية يديك على كتفي.

أيتها الشابة ذات الثغر المفترّ الحسّاس
أنا لستُ رقيقاً معك، ولا خشناً،
لكن حدّثيني، كم من الأشخاص داعبتِ؟
وكم من الأيدي والشفاه تذكرين؟

أعلمُ - أنهم مروا كالظلال،
دون أن يلمسوا نارك،
وها أنتِ تجلسينَ على ركبتي،
كما جلستِ من قبلُ على ركب الكثيرين.

فليكن أن عينيكِ نصف مغمضتين
وتفكرينَ بشخصٍ آخر
فأنا نفسي لا أحبكِ كثيراً،
أيتها الغارقة في حبيبٍ بعيد.

هذا الغبارُ ليسَ قدراً،
إنها علاقة هوائية سريعة -
فكما التقيتُكِ مُصادفةً،
سأنصرفُ عنكِ مبتسماً بهدوء.

وحتماً ستتابعينَ طريقكِ،
وتُذرِّينَ أيامكِ غير السعيدة،
لكني أنصحكِ ألا تقتربي ممن لم يذق طعم القبلة،
ولا «تغمزي» من لم يحترق من قبل.

ويوماً ما حينَ تمرين بصحبة أحدهم،
في هذا الزقاقِ، مثرثرةً عن الحب،
قد أخرجُ للنزهة فنلتقي مرةً أخرى.

أشيحُ بوجهي عنكِ
وأخفض رأسي قليلاً
فتقولينَ بصوتٍ خافت: «مساء الخير»
وأجيبُ: «مساء الخير، يا آنسة»

وما من شيء سيجعلُ الروحَ تضطرب،
وما من شيء سيلقي بها إلى الارتعاش،
فمن أحبَّ، لن يستطيع أن يُحبَّ من جديد،
ومن احترق، لن نستطيع جعله يلتهب

١٩٢٥

❀ ❀ ❀

من أنا؟ ما أنا؟ لستُ إلا حالماً
أضاعَ زرقةَ عينيه في الضباب،
لقد عشت حياتي كيفما اتفق...
واحداً بينَ الآخرين على الأرض.

وإن كنتُ أقبلك الآن فبحكم العادة،
لقد قبلتُ الكثيرات قبلك،
وكما يشتعلُ عود ثقاب،
أطلقُ كلمات الحب.

«عزيزتي»، «عذبتي»، «إلى الأبد»
وفي روحي الشيء نفسه،
عندما تُلمَسُ الشهواتُ في الإنسان
لن نعثرَ - بالتأكيد - على الحقيقة.

ولهذا فإن روحي لا تُلحُّ
في تمني النار وطلبها،
وأنتِ أيتها البتولا العابرة
خُلِقتِ لي، وللكثيرينَ غيري.

باحثاً، دائماً عن امرأةٍ قريبةٍ من الروح،
ومعذباً في سجنٍ خشنٍ،
لا أشعر تجاهك بأية غيرة،
ولا رغبة لي في لومكِ أو لعنك

من أنا؟ ما أنا؟ لستُ إلا حالماً
أضاعَ زرقةَ عينيهِ في الضباب
وقد أحببتُكِ كيفما اتفق
واحداً بين الآخرين على الأرض.

١٩٢٥

❁ ❁ ❁

إلى اللقاء، يا صديقي، إلى اللقاء[١]
أنتَ في القلب مني
إن فراقنا المقدر
يعدُ بلقاء قادم
وداعاً يا صديقي، دونَ يدٍ، أو كلمة.
ولا تحزن، ولا تقطّب حاجبيك
فليسَ جديداً في هذه الحياة أن نموت،
وليسَ جديداً بالتأكيد أن نعيش.

١٩٢٥

❁ ❁ ❁

١ – يقال إن هذه الأبيات كتبها الشاعر بدمائه قبل موته.

الشخص الأسود

يا صديقي، يا صديقي
إنني مريض، مريض جداً
ولا أعلمُ من أينَ جاءَ هذا الألم،
لكأنهُ هزيمُ الريح
فوقَ حقلٍ عارٍ وخالٍ.
أو أنه الكحولُ يجعلُ دماغي
يتساقطُ كحرجٍ في أيلول.

إن رأسي يخفق بأذنيهِ
كجناحي طائر.
لكأن لهُ قدمين فوق عنقي؛
يلوّح من بعيد متألماً ولا يستطيع صبراً.

والشخص الأسود
الأسودُ الأسود
الشخص الأسود
يجلسُ إلى جواري على السرير
ويمنعني من النوم طوال الليل

الشخصُ الأسود
يُمرِّرُ إصبعه في صفحات كتابٍ قبيح
مُخنخناً ومنحنياً فوقي
كأنهُ يؤبن جثمان كاهن
ويقرأ لي سيرة حياة
شخص ما - سكيرٍ ونذلٍ

نافثاً في روحي الحزنَ والخوف
الشخص الأسود
الشخص الأسود

«اسمح، اسمح
-يبربرُ لي قائلاً-
في هذا الكتاب أروعُ
الأفكار والمشاريع.
هذا الشخصُ
عاش حياتهُ
في بلاد أكثر أعمال اللصوصيّةِ،
والشعوذةِ قُبحاً.

في تلك البلاد، وفي كانون
ترى الثلجَ شيطانيَ النقاء،
والعواصف تديرُ
المغازل الفرحة.

لقد كان ذلك الشخص مغامراً
لا شبيه لهُ بين المغامرين.
كانَ متأنقاً،
وهو شاعر أيضاً..
يمتلك قوىً حاذقةً،
وإن كانت غير كبيرة
لقد كان يدعو امرأة منحرفة
تجاوزت الأربعين قليلاً،
«فتنتي».

السعادة -قال-

هي حذقُ العقلِ واليد
والأرواح غير الحاذقة
لا يمكن أن تسمّى إلا تعسة
وليس ذا بال،
أن الإيماءات المبتورة والكاذبة
تحملُ إلينا
الكثير من العذاب.

في الرعود والعواصف
في اللحظات الصعبة من الحياة
وحالات الفقد الثقيلة
أن تظهرَ مُبتسماً وبسيطاً -
رُغمَ حزنك -
هذا هو أرفع فنٍ في العالم.

«أيها الشخص الأسود
كيف تجرؤ على ذلك،
ثم أنتَ لا تزاول عملك الآن

ولا تعيش تحت الماء[1]
وما الذي يعنيني
بحياة شاعرٍ فضائحي؟
أرجوك اقرأ لغيري
هذا الكلام، وحدّثهم عنه».

حدّق بي

---

١ - تروي الأساطير الروسية أن بعض الشياطين يعيش تحت الماء.

الرجلُ الأسود،
وغطّى عينيه
فيء أزرق،
وكأنهُ أراد أن يقولَ لي
إنني محتال ولص
سلبتُ رجلاً ما بوقاحة
دون أدنى شعورٍ بالخجل.

❀ ❀ ❀

يا صديقي، يا صديقي
إنني مريض، مريض جداً
ولا أعلمُ من أين جاءَ هذا الألم
لكأنه هزيم الريح
فوقَ حقلٍ عارٍ وخالٍ
أو أنه الكحول يجعلُ دماغي
يتساقط كحرجٍ في أيلول.

ليلة جليديّة
ومفترقُ الطرق هادئ وساكن،
أقفُ وحيداً إلى النافذة
لا أنتظرُ ضيفاً أو صديقاً،
السهول كلها مغطاة
بثلجٍ طريٍ ورخو
والأشجار كالفرسان
يعدونَ في الحديقة.

في مكانٍ ما
ينوحُ طائر ليلي شرير
وفرسان من خشب

ينثرون قرعَ سنابكهم،
ومن جديد يظهر ذلك الأسود
يجلسُ على مقعدي
رافعاً قبعتهُ الأسطوانية
وراميا معطفه باستخفاف.

«اسمح، اسمح-
يحشرجُ، مُحملقاً في وجهي،
وينحني مقترباً مني-
أنا لم أرَ واحداً
من معشر السفلة
عانى هكذا من القلقِ
بغباءٍ ودون جدوى.
آخ، لنفترض أنك أخطأت في أمرٍ ما
لكن انظر الآن إلى القمر.
ما الذي يرغب فيه أكثر من ذلك
غِرّ ناعس تعتعهُ الشراب
آه، ربما ينتظرها «هي»،
تلك التي تأتي سراً
بفخذيها السمينين.

آخ، أحبُ الشعراء
معشر ظريف
بينهم أجد دائماً
قصةً مألوفةً لقلبي-
شاب طويل الشعر، معتوه
يحدّثُ طالبة شابة
عن عوالمَ ساحرة

بينما تسيلُ الأحاسيس الجنسية اللذيذة من كلماته .
لا أعلمُ، بل لا أذكرُ تماماً،
في إحدى القرى،
لعلها كالوغا،
أو ربما في ريازان،
عاشَ في عائلةٍ فلاحية بسيطة
ولد
ذو شعر أصفر
وعينين زرقاوين ...
وها هو ذا قد شبَّ
وأصبحَ شاعراً
يمتلك قوىً حاذقةً
وإن كانت غير كبيرة
وهو يدعو امرأةً منحرفة
تجاوزت الأربعين قليلاً
«فاتنتي» .

«أيها الشخص الأسود
إنك زائر شؤمٍ
وقد ذاعت سمعتك هذه
بين الناس منذ عهدٍ بعيد»
وتطير عصايَ
مباشرة إلى وجهه
فتصيبهُ بين عينيه ...
... الهلالُ مات،
والفجر يتلون بالزرقة عبر النافذة
آخ أيتها الليلة

ما الذي فعلته؟
هأنذا أقفُ وحيداً
وعلى رأسي قبعتي الأسطوانية،
وما من أحدٍ معي
سوى المرآة المحطّمة...

١٩٢٥

❁ ❁ ❁